

# فلسفہ جمال اور اردو شاعری

نور الحسن نقوی

ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ

فلسفہ جمال  
اور  
اردو شاعری

# فلسفہ جمال اور اردو شاعری

Hasnain Sialvi

نور الحسن نقوی

ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ

ہیتھوکلر پٹرزا چل تال، علی گڑھ کے لیے ایس۔ کے۔ آفسیٹ پریس  
دہلی میں چھپا

استاد محترم  
جناب غلام احمد علی  
استاد محترم کی نذر



آپ ہمارے کتابی سلسلے کا حصہ بن سکتے  
ہیں مزید اس طرح کی شائع دار،  
مفید اور نایاب کتب کے حصول کے لئے  
ہمارے ویس ایپ گروپ کو جوائن کریں

ایڈمن پینل

عبداللہ فہیق : 03478848884

سدرہ طاہر : 03340120123

حسین سیالوی : 03056406067

- ابتدائیہ ————— ۷  
سقراط سے سارتر تک ————— ۹  
حسن و فن کے بنیادی مباحث ————— ۵۱  
ہندوستانی جمالیات ————— ۱۰۷  
جمالیاتی تنقید ————— ۱۲۹  
اُردو شاعری کا جمالیاتی مطالعہ ————— ۱۵۷

میر ————— ۱۶۰

غالب ————— ۱۷۱

انیس ————— ۱۸۴

اقبال ————— ۲۰۲

فیض ————— ۲۱۴

کتابیات ————— ۲۲۹

## ابتدائیہ

جب سے فن وجود میں آیا اسی وقت سے انسان اس سراغِ رسائی میں مشغول ہے کہ فن کی دلکشی کا راز آخر ہے کیا اور آج نہیں ہزاروں سال پہلے یہ بات تو اس نے ضرور سمجھ لی تھی کہ اس کشش کا راز وہ حسن ہے جو کسی نہ کسی نوعیت سے ہر فن میں جلوہ گر ہے مگر حسن خود ایک ایسی پیچیدہ شے ہے کہ صدیوں کے غور و فکر اور بحث و تمحیص کے باوجود آج تک اس کا مفہوم متعین نہیں کیا جاسکا۔ اس غور و فکر کی شدت میں روز بروز اضافہ ہوتا جا رہا ہے اور یہ حسن کی اہمیت کا واضح اعتراف ہے۔ مزید ثبوت یہ کہ فلسفہ حسن و فن اب فلسفے کی محض ایک شاخ نہیں بلکہ ایک جداگانہ علم ہے جس کے لیے ہماری زبان میں "جمالیات" کی اصطلاح رائج ہے اور کچھلے ڈھائی سو برس میں اس علم نے بہت ترقی کی ہے۔

شاعری جو سراپا حسن ہے اس کی تفہیم و تحسین کا حق اس جدید علم کا سہارا لیے بغیر ادا نہیں ہو سکتا۔ مشرق نے تو شعر و ادب کے اس پہلو کو کبھی نظر انداز نہیں کیا لیکن مغرب میں اخلاق اور افادیت کا چرچا زیادہ رہا۔ آخر کار حکماء مغرب کو بھی تسلیم کرنا پڑا کہ شعر و ادب کے بارے میں کوئی تنقیدی فیصلہ جو جمالیاتی اقدار پر نگاہ رکھے بغیر کیا گیا ہو ہرگز قابل قبول نہیں ہو سکتا۔ چنانچہ اس طرف توجہ ہوئی اور جمالیات پر ایک وافر ذخیرہ وجود میں آ گیا لیکن ہماری زبان اس معاملے میں زیادہ عرصہ تہی دست رہی یہاں تک کہ نصیر احمد ناصر، میاں محمد شریف، ریاض الحسن اور حبیب الرحمن شاستری نے اپنی گراں قدر تصانیف سے اس کام کا آغاز کیا۔

کچھلے دس بارہ سال اس لحاظ سے بہت مبارک ہیں کہ ہمارے کئی اہل قلم نے جمالیات پر

مستقل تصانیف پیش کیں۔ پروفیسر قاضی عبدالستار نے "جمالیات اور ہندوستانی جمالیات" میں فنون لطیفہ - شاعری، موسیقی و فن تعمیر - کے بارے میں ہندوستانی مفکرین جمالیات کے افکار کا بڑی خوبی سے جائزہ لیا۔ پروفیسر ظہیر احمد صدیقی نے "ادب میں جمالیاتی اقدار" میں حسن و فن کے بنیادی مسائل پر قلم اٹھایا اور اعتراضات کرنا چاہیے کہ حق ادا کر دیا۔ پروفیسر ثریا حسین نے "جمالیات شرق و غرب" میں فلسفہ جمال کی اہم تحریکوں اور جمالیات کے قابل ذکر نظریہ سازوں کے تعارف کی مفید خدمت انجام دی۔ ان کتابوں کا مطالعہ فلسفہ حسن و فن سے دلچسپی کا موجب ہوا جس کے نتیجے میں یہ مختصر سی کتاب، جسے ایک طالب علمانہ کوشش کے سوا اور کوئی نام نہیں دیا جاسکتا، وجود میں آئی۔

یہ کتاب پانچ ابواب پر مشتمل ہے۔ پہلے باب میں سقراط سے سادہ تر تک اہم علمائے حسن و فن کے افکار کا خلاصہ پیش کیا گیا ہے۔ دوسرے باب میں حسن و فن کے بنیادی مسائل کو سمجھنے کی کوشش کی گئی ہے۔ تیسرے باب میں ہندوستانی جمالیات کا مختصر سا تعارف کرایا گیا ہے، چوتھا باب جمالیاتی تنقید سے متعلق ہے۔ اردو کے پانچ اہم شاعروں کے کلام میں جمالیاتی عناصر کی تلاش اس کتاب کے پانچویں اور آخری باب کا موضوع ہے۔

ڈاکٹر ضیاء الدین انصاری (مولانا آزاد لائبریری) جناب قمر الہدیٰ فریدی (شعبہ اردو) جناب محمد الیاس (شعبہ ہندی) نے اس کتاب کی تیاری میں میری بہت مدد کی۔ میں ان حضرات کا بے حد ممنون ہوں خاص طور پر ڈاکٹر انصاری کا کہ میری مدد کرنے میں انھیں اپنے علمی کاموں کو معرض التوا میں ڈالنا پڑا۔

نور الحسن نقوی



سُقراط سے سارتر تک

جمال اور احساس جمال تو اتنا ہی قدیم ہے جتنی کہ کائنات اور مرکز کائنات یعنی انسان لیکن اس احساس کو ایک باضابطہ فلسفے کی حیثیت سے وجود میں آئے زیادہ عرصہ نہیں گزرا۔ اب سے ڈھائی سو سال قبل ایک جرمن مفکر بام گارٹن نے اس احساس کو پہلی بار aesthetics کا نام دیا تاہم مسئلہ حسن پر اظہار خیال کرنے والا وہ پہلا شخص نہیں تھا۔ انسانی افکار و خیالات نے جب سے ضبط تحریر میں آنا شروع کیا غالباً اس سے بھی پہلے یہ سوال توجہ کا مرکز بننے لگا تھا کہ آخر وہ کیا شے ہے جو ذہنی انبساط کا باعث ہو جاتی ہے۔ علم و ادب کے سوتے پہلے پہل سرزمین یونان میں پھوٹے۔ یہی نقطہ زمین فلسفہ جمال کی بھی جنم بھومی ہے جس نے آخر بے کیا چیز؟ اس کا جواب پہلی بار یونان ہی میں تلاش کیا گیا۔ یہاں سقراط سے بھی پہلے ایسے اشارے مل جاتے ہیں جنہیں فلسفہ جمال کا نقشِ اول کہا جاسکتا ہے۔

قدیم یونانیوں کے نزدیک حسن ذاتِ خداوندی کا مظہر تھا۔ اس لیے وہ اسے ازلی وابدی اور لافانی مانتے تھے۔ ان کے لیے حسن خیر اور صداقت ایک ہی حقیقت کے تین روپ تھے۔ لیکن ان کا تصور حسن بتدریج بدلتا گیا۔ انسان کی فطری کمزوری

ہے کہ وہ کسی غیر محسوس شے پر زیادہ دیر اپنے ذہن کو مرکوز نہیں رکھ سکتا اور اس کے لیے کوئی فرضی جسم تراش لیتا ہے: قدیم یونانیوں کے ساتھ بھی یہی ہوا۔ پہلے تو انھوں نے مظاہر فطرت میں حسن مطلق کی جلوہ گری دیکھی پھر اس سے بھی تسلی نہ ہوئی تو دل کو اٹکانے کے لیے بت بنالیں۔ فطرت انسانی کے اسی تقاضے نے مصوری، بت گری، رقص و موسیقی اور شاعری کو جنم دیا۔ اس طرح یونانیوں کا تصور حسن تنزیہی کے بجائے تجسیمی ہوتا چلا گیا۔ یہاں تک کہ سقراط و افلاطون کو اس کے خلاف آواز بلند کرنی پڑی۔

سقراط و افلاطون کے عہد کا یونان مسلسل جنگ کے شعلوں میں لپٹا ہوا تھا اس لیے ان دونوں نے اہو و لعب کی زندگی اور عیش پرستی کی مخالفت کی اور اپنے ہم وطنوں کو سادگی اور جفاکشی کی تعلیم دی۔ اس لیے ان کا نقطہ نظر افادی تھا۔ رقص و موسیقی، مصوری و سنگ تراشی اور شاعری جیسے فنون کو اب تک یونان میں عزت و احترام کی نظر سے دیکھا جاتا تھا۔ سقراط اور اس کے بعد افلاطون نے ان فنون کو نظر کم سے دیکھنا شروع کیا اور حسن کے تجسیمی تصور پر کڑی ضرب لگائی۔

سقراط کا شمار ان قدیم حکماء یونان میں ہوتا ہے جنھوں نے جمال، فلسفہ جمال اور فنون لطیفہ کے مسائل پر غور کیا اور اس نتیجے پر پہنچے کہ ذات لایزال سترایا جمال ہے، اس کی تجسیم ممکن نہیں اور اس طرح کی جتنی کوششیں ہیں وہ انسان کو شرک و بت پرستی کی طرف لے جاتی ہیں۔ ایک بت پرست کا بیٹا ہونے کے باوجود وہ وحدانیت پرست تھا۔ کفر و شرک سے اسے دلی نفرت تھی۔ کوئی فن جب اس حسن اعلیٰ کو جو سترایا تنزیہیم ہے اپنی گرفت میں لینے کی کوشش کرتا تھا تو وہ سقراط کے خیال میں شرک و بت پرستی کا مرکب ہو جاتا تھا۔ چنانچہ اس نے فنون لطیفہ کو حقارت کی نظر سے دیکھا۔ وہ اکثر سوال کرتا تھا کہ جو چیز غیر مرنی ہے کیا اس کی تصویر کشی ممکن ہے۔ ظاہر ہے اس کا جواب اس کے نزدیک انکار میں تھا۔ اس کی مراد یہ تھی کہ حسن اعلیٰ تو درکنار انسان کے جذبات و

احصائیات کی تصویر اتارنا بھی ممکن نہیں۔

سقراط ہر شے کو افادی نقطہ نظر سے دیکھتا تھا اور یہی اس زمانے کا تقاضا تھا۔

چنانچہ وہ حسن مجازی کی اہمیت ہی کو تسلیم نہیں کرتا اور یہ سوال کرتا ہے کہ ”حسین چیز سے کیا کوئی فائدہ بھی ہے؟“ نرینون کے حوالے سے کہا جاتا ہے کہ حسن کے بارے میں اس کا ایک قول تو یہ تھا کہ ”حسن اس چیز کا نام ہے جو کسی غرض کو پورا کرے“ اور دوسرا قول یہ کہ ”حسن وہ چیز ہے جو لوگوں کو اچھی معلوم ہو“ لیکن سقراط جس چیز کو افادیت کہتا ہے اس کا مفہوم یہ ہے کہ افادیت سے اس کی مراد روح کی طمانیت و رفعت ہے جو حسنِ عمل یا اخلاقِ حسنہ کے ہم معنی ہے۔

سقراط کو اس کے افکار کی پاداش میں زہر کا پیالہ پینے پر مجبور کیا گیا لیکن نوجوان اس کے خیالات سے متاثر ہوئے بغیر نہ رہ سکے۔ افلاطون انہی نوجوانوں میں سے ایک تھا جو آگے چل کر سقراط کا جانشین ہوا۔

سقراط کا نامور شاگرد دجانشین افلاطون اس پر فخر کرتا تھا کہ وہ سقراط کے یونان میں پیدا ہوا۔ وہ پوری طرح اپنے استاد کے مسک پر کار بند تھا۔ ایسے قرائن موجود ہیں کہ علم کی چامچ بکھانے کے لیے اس نے دور دراز کا سفر اختیار کیا اور جو دھیا یعنی ہندوستان کے شہر اجودھیا تک پہنچا۔ یہاں سے فلسفہ ویدانت کے مطالعے کا موقع ملا۔ چنانچہ اس کے افکار کا تجزیہ کیا جائے تو پتہ چلے گا کہ سقراط کی تعلیم اور ویدانت کا فلسفہ دونوں نے اس کے خیالات کو متاثر کیا۔ اور وہ اس نتیجے پر پہنچا کہ یہ کائنات فریبِ نظر کے سوا کچھ نہیں۔ حقیقی کائنات وہ ہے جو زمان و مکان کی حدود سے ماورا اور لازوال ہے۔ جو عالم محسوسات ہمیں اپنے حصار میں لیے ہوئے ہے وہ اس حقیقی دنیا کی ادنا پرچھائیں یعنی مجاز ہے۔ کوئی فن کار اس کے سوا کچھ نہیں کر سکتا کہ اس عالم مجاز کے کسی چھوٹے سے حصے کی ناقص نقل پیش کرے۔ اس طرح افلاطون کے نزدیک



جملہ فنون ایسی نقاشی طے پائے جو حقیقت سے تین منزل دور ہوتی ہے۔

افلاطون کا یہ نظریہ نظریہ نقل کے نام سے موسوم ہو کر کثرت و تحیض کا موضوع بنا۔ اس نظریے کی تشریح ہم اس طرح کر سکتے ہیں۔

افلاطون کے نظام فکر میں 'تصور' کو کلیدی حیثیت حاصل ہے۔ اس اصطلاح کی تشریح میں فلاسفہ نے بڑی موٹگائیاں کی ہیں لیکن بات کو آسان اور قابل فہم بنانے کے لیے ہم یوں کہہ سکتے ہیں کہ تصور ذہنی تصویر کا دوسرا نام ہے اور یہی وہ شے ہے جسے کبھی فنا نہیں۔ مثلاً ماہرین سائنس کا کہنا ہے کہ سورج کا قطر بتدریج بڑھتا جا رہا ہے۔ ایک خاص حد سے تجاوز کرنے کے بعد سورج معدوم ہو جائے گا۔ لیکن تا پید ہو جانے کے بعد بھی کیا اس کا نام زندہ اور اس کی یاد باقی نہ رہے گی؟ فنا ہو جانے پر بھی سورج کا تصور ضرور باقی رہے گا اور اس کے وجود میں آنے سے قبل بھی اس کے خالق کے ذہن میں اس کا تصور موجود تھا۔ دینوسار جیسے کتنے جانور تھے جو کبھی کے روئے زمین سے مٹ گئے مگر ان کا تصور باقی ہے۔ مختصر یہ کہ صانع حقیقی نے اشیائے محسوس کا تصور پہلے کیا وہ وجود میں بعد کو آئیں۔ اور وجود ختم ہو جانے کے بعد بھی ان کا تصور باقی رہے گا۔ افلاطون کے نزدیک یہی تصورات حقیقی موجودات ہیں۔ اور ہمیں اپنے گرد و پیش جو کچھ نظر آتا ہے وہ انہی تصورات یعنی اعیان یا بہ الفاظ دیگر ان ازل نمونوں کی نقل ہے۔ فن کار حد سے حد اس نقل کے کسی جزو کو اپنی تخلیق میں پیش کر سکتا ہے۔ اس طرح یہ تخلیق نقل کی نقل اور اصل سے تین درجے دور اور اس لیے بے وقعت ہوگی۔ اسی پاداش میں فن کار افلاطون کی مثالی ریاست میں جگہ پانے کے مستحق نہیں قرار پاتے۔

افلاطون کے نظریہ تصورات کو ذہن نشین کر لینے کے بعد یہ سمجھ لینا آسان ہے کہ حسن اور حسن کی ماہیت کے بارے میں اس کے نظریات کیا تھے۔ وہ ذات باری کو سراپا جمال بتاتا ہے اور اسے حسن مطلق کے نام سے یاد کرتا ہے۔ اس کے نزدیک دنیا کی تمام

حسین امشیامل کر بھی اس حسنِ حقیقی کی ہمسری نہیں کر سکتیں خاص طور پر اس لیے کہ یہ ناپائیدار، نزوال آمادہ اور تغیر پذیر ہیں جبکہ وہ دائمی اور لازوال ہے۔ اس کی معرفت علم و آگہی کا سرچشمہ ہے اور اس سے دائمی مسرت کے وہ سوتے پھوٹتے ہیں جو روح کو سیراب کر دیتے ہیں۔ مکالمات افلاطون میں بار بار یہ سوال پوچھا جاتا ہے کہ حسن آخر ہے کیا اور اس کا جواب بھی دیا جاتا ہے جو ہر بار تشنہ رہ جاتا ہے۔ اپنے پیش رو حکما کی طرح افلاطون کبھی حسن کو صداقت اور خیر کا ہم معنی بتاتا ہے، کہیں اس میں توازن و تناسب کی جلوہ گری دکھاتا ہے تو کہیں اس میں افادیت تلاش کرتا ہے۔ دراصل قدیم ترین حکماء یونان سے لے کر سقراط تک کسی نے اپنے انکار و نظریات کو کسی باضابطہ تصنیف کی شکل میں پیش نہیں کیا تھا۔ افلاطون نے پہلی بار اپنے خیالات کی تنظیم و ترتیب کی طرف توجہ کی۔ اس لیے متعدد مقامات پر الجھاد کی کیفیت پیدا ہو گئی ہے۔

افلاطون نے یہ کہہ کر کہ علوم، اعمال اور قوانین بھی حسین ہوتے ہیں اس حقیقت کی وضاحت کر دی کہ حسن صرف پیش کش میں نہیں بلکہ جو چیز پیش کی جا رہی ہے اس میں بھی ہوتا ہے۔

رہنمائی کے مطالعے سے اندازہ ہوتا ہے کہ افلاطون کا ذہن تحلیل و تجزیے سے زیادہ ترکیب و ترتیب کی طرف مائل تھا۔ گویا افتاد طبع کے لحاظ سے وہ شاعر تھا۔ اس لیے حیرت ہوتی ہے کہ اس نے شاعری، موسیقی اور دیگر فنونِ لطیفہ کو قابلِ تحقیر کیوں سمجھا۔ اس کے کئی اسباب ہیں۔ ایک تو نظریہ نقل ہے جس کی تفصیل اوپر پیش کی گئی۔ دوسرے افلاطون کے زمانے میں یہ خیال عام تھا کہ کسی فن پارے کی تخلیق میں فن کار کی شعوری کوشش کو دخل نہیں ہوتا بلکہ کوئی ان دیکھی غیبی طاقت اس سے کسی فن پارے کو جنم دلاتی ہے جس کام میں عقل و شعور کو دخل نہ ہو اور جو کسی مزاجی کیفیت، کسی وقتی تحریک یا ہیج بلکہ جنون کا نتیجہ ہو افلاطون اسے کسی سنجیدہ کوشش کا نام دینے کو تیار نہیں۔ دستور ہو گیا تھا کہ شاعروں اور

فن کاروں کو وہ باتیں کہنے کی آزادی تھی جنہیں صنایعہ اخلاق پسند نہیں کرتا اور معلم اخلاق افلاطون کو یہ ہرگز گوارا نہ تھا۔ اس کے نزدیک صرف وہ شاعری اور موسیقی قابلِ قدر ہے جس سے عدل و انصاف، دانش و حکمت، حب الوطنی اور شجاعت کو فروغ ہو جو درس اخلاق کا بدل ہو اور مذہبی اقدار کا احترام سکھائے۔ شاعری کو وہ اس لیے بھی ناپسندیدگی کی نظر سے دیکھتا ہے کہ اس کی اپیل عقل کے بجائے جذبات سے ہوتی ہے۔

فنون لطیفہ کے ساتھ انصاف نہ کرنے کے باوجود جمال و فلسفہ جمال کے سلسلہ میں افلاطون کے افکار علمائے جمالیات کی توجہ کا مرکز رہے ہیں اور ہر دور کے مفکر نے اسے خراج عقیدت پیش کرتے رہے ہیں۔

دنیا کی تاریخ میں شاید ایسی کوئی اور مثال موجود نہیں کہ یکے بعد دیگرے تین ایسے زبردست مفکر پیدا ہوئے ہوں جو سلسلہ تلمذ میں ایک دوسرے سے وابستہ ہوں اور جنہوں نے علم و ادب پر اپنے افکار کے ایسے نقوش چھوڑے ہوں جنہیں صدیوں کی گرد بھی دھندلا نہ سکی ہو۔ سقراط اور افلاطون کے بعد ارسطو اس سلسلے کی آخری کڑی ہے۔ اپنے پیش رو مفکرین کی طرح اس نے حسن و فن کے مسائل پر غور و خوض کے بعد ایسے نظریات پیش کیے جو فکر انسانی کی تاریخ میں ایک ہمیشہ قیمت سر پایہ ہیں۔ ارسطو اس معاملے میں افلاطون و سقراط پر فوقیت رکھتا ہے کہ اس نے اجتہاد کی راہ کھولی اور قدیم حکما حتیٰ کہ اپنے استاد کے بعض نظریات سے اختلاف کیا۔ ایک جگہ کہتا ہے کہ سچائی کی محبت مجھے مجبور کرتی ہے کہ میں افلاطون کی محبت کو اس پر قربان کر دوں۔ ہمارے نقطہ نظر سے ارسطو کا سب سے بڑا کارنامہ یہ ہے کہ فنون لطیفہ جو سقراط و افلاطون کی حقارت کا نشانہ بن چکے تھے ارسطو نے ان کی قدر و قیمت کا احساس دلایا اور انہیں دیگر فنون سے الگ کر کے ایک ممتاز مقام عطا کیا۔ اس نے فن کو اخلاق کی غلامی سے آزاد کرایا۔ اس الزام کی تردید کی کہ فن کا فطرت کی نقالی کرتا ہے اور اس پر زور دیا کہ وہ فطرت

کی نقائی نہیں بلکہ اس کی ترجمانی کرتا ہے۔ یونان کا یہ عظیم مفکر فنون لطیفہ کے قدر دانوں کے ادب و احترام کا مستحق ہے۔

ارسطو کے خیالات نے فلسفے کی دنیا میں انقلاب برپا کر دیا۔ مابعد الطبیعیاتی تصورات جنہیں افلاطون نے فروغ دیا تھا، ان کی گرفت ڈھیلی پڑنے لگی۔ اور حقیقت reality نے آہستہ آہستہ صورت Idealism کی جگہ لے لی۔ جمال اور فلسفہ جمال پر ارسطو کے نظریات زیادہ مکمل دربوٹا ہیں۔ اس موضوع پر اس نے کوئی مستقل تصنیف نہیں چھوڑی اور اگر چھوڑی تو وہ زمانے کی دستبرد سے محفوظ نہیں رہ سکی، تاہم مختلف تصانیف میں اس موضوع پر اس کے جو منتشر خیالات دستیاب ہیں انہیں یکجا کر کے ارسطو کے نقطہ نظر کو سمجھنا دشوار نہیں۔

ارسطو سے پہلے یونانیوں کے انکار پر مذہب و اخلاق کا تسلط تھا اور زندگی کا ہر شعبہ ان کے زیر نگین تھا۔ افلاطون نے حسن اور خیر کو ہم معنی قرار دیا تھا۔ ارسطو نے اس سے انکار کرتے ہوئے یہ خیال پیش کیا کہ خیر اور حسن دو مختلف چیزیں ہیں۔ اول الذکر کا اطلاق ہمارے کردار کے ساتھ ہوتا ہے لیکن آخر الذکر ان چیزوں میں بھی ملتا ہے جو متحرک نہیں ہیں، مطلب یہ کہ حرکت و عمل کے بغیر خیر کا وجود ممکن نہیں جبکہ حسن ایک جامد شے ہے جو سکون و انبساط کا مہینج ہے۔ اس نے یہ خیال پیش کر کے کہ حسن پرستی کا جذبہ بے لوث ہے اور وہ حسن سے کسی مادی حصول یا حسیاتی تسکین کا طلب گار نہیں، افادیت کے نظریے کی نفی کر دی۔ ادب کو افادہ نقطہ نظر سے پرکھا جائے تو مادی توجہ لامحالہ مواد پر مرکوز ہو جاتی ہے اور مہیئت کو نظر انداز کر دیا جاتا ہے۔ ارسطو نے حسن کو خیر کے تصور سے الگ کر کے فن میں حسن کاری کی اہمیت واضح کی۔ یہیں سے ادب کے فنی محاسن کو پرکھنے کا باقاعدہ آغاز ہوا۔ اس نے شعر و ادب کو تفتنِ ثبج کا ایک اہم ذریعہ قرار دیا اور غالباً پہلی بار تخیل کی اہمیت پر زور دیا۔



شاعری اور تاریخ کا مقابلہ کرتے ہوئے ارسطو نے شاعری کو تاریخ سے زیادہ بلند رتبہ قرار دیا ہے۔ دونوں کا فرق واضح کرتے ہوئے وہ کہتا ہے کہ مورخ صرف ان واقعات سے سروکار رکھتا ہے جو پیش آچکے ہیں۔ جبکہ شاعر کا دائرہ کار وسیع تر ہے۔ جو کچھ پیش نہیں آیا لیکن پیش آسکتا ہے شاعر اپنے کلام میں اس سب کو بھی پیش کر سکتا ہے۔ اس طرح شاعری تاریخ سے زیادہ ہمہ گیر ہوئی۔

شاعر پر افلاطون کا ایک الزام یہ تھا کہ وہ خیالی باتیں کرتا ہے۔ ارسطو اس خیال کی تردید کرتے ہوئے وضاحت کرتا ہے کہ شاعر حسیزوں کو اس طرح پیش کرتا ہے جیسی وہ ہیں، یا جیسی وہ نظر آتی ہیں یا پھر جیسا انہیں ہونا چاہیے۔ افلاطون کے نظریہ نقل کا وہ منکر نہیں مگر وہ نقل کو ادوار سے کی چیز ماننے کو تیار نہیں کیونکہ اس کے نزدیک فن کار کسی شے کی ہو بہو نقل نہیں اتارتا بلکہ اپنے تخیل سے کام لے کر اسے اصل سے بہتر شکل میں پیش کرتا ہے۔ اس طرح وہ فن کو نفرت سے ادنیٰ درجہ دیتا ہے۔ پیش کش کی اہمیت پر زور دیتے ہوئے وہ یہ بھی کہتا ہے کہ فن کار کسی قبیح شے کو اس طرح پیش کر سکتا ہے کہ وہ حسین نظر آئے۔ اصل سے مطابقت ناظر کے لیے یقیناً مسرت بخش ہوتی ہے۔

افلاطون شاعری کو سنجیدہ کوشش کا نتیجہ نہیں مانتا تھا اور اسے مریضانہ ذہن کی پیداوار سمجھتا تھا! اس کا خیال تھا کہ شاعر خود بھی اپنے کبے ہوئے اشعار کے معنی پوری طرح نہیں سمجھ سکتے۔ ارسطو سے پہلے بھی یہ خیال عام تھا اور بعد کو بھی عام رہا بلکہ بعض لوگ آج تک یقین رکھتے ہیں کہ وجدان یا کوئی غیبی طاقت شاعر کو شعر کہنے پر مجبور کرتی ہے۔ ارسطو شعوری کوشش کو تخلیق کا سرچشمہ خیال کرتا ہے۔ اس کے نزدیک شعر و ادب ذہنی استعداد اور تخیل کی کار فرمائی کے سبب وجود میں آتا ہے۔ اس طرح ارسطو کے نظام فکر میں عقل کو مرکزی حیثیت حاصل ہو جاتی ہے۔

مصنوعی کامیڈیم رنگ ہے تو شعر و ادب کا الفاظ اس لیے ارسطو اسلوب کو نظر انداز نہیں کرتا۔ استعارے کے بارے میں اس کی رائے جدید نظریات سے بہت قریب ہے۔ اس کے نزدیک استعارہ شاعری میں تزئین کا کام نہیں کرتا بلکہ وہ اس کا جوہر ہے۔ استعارہ اس وقت وجود میں آتا ہے جب شاعر مشابہتوں کو محسوس کرنے کی صلاحیت رکھتا ہو اور اس کے خیال میں یہ صلاحیت خدا داد ہے۔ اس کا اکتساب ممکن نہیں۔ شعریات میں ارسطو نے المیہ، رزمیہ اور طربیہ کے بارے میں جو کچھ کہا ہے۔ اس کے ذکر کی یہاں گنجائش نہیں البتہ اس کے نظریہ تطہیر *Catharsis* کا ذکر ضروری ہے۔ کیونکہ یہ نظریہ جمالیات اور ادب دونوں کے لیے یکساں اہمیت رکھتا ہے۔ مختصراً اس کا مفہوم یہ ہے کہ ہم المیہ (بلکہ کسی دوسری صنف ادب مثلاً مرثیہ) میں کسی کردار کو ظلم و نا انصافی کا شکار ہوتے، تکلیف اٹھاتے دیکھتے ہیں اور اس کی ہمدردی میں آنسو بہاتے ہیں جس سے ہمارے جذبات کی تطہیر ہو جاتی ہے اور دل میں ہمدردی، نرمی اور سوز و گداز جیسے جذبات پیدا ہو جاتے ہیں۔

یونان کی سرزمین پر سقراط، افلاطون اور ارسطو تین عظیم مفکر یکے بعد دیگرے پیدا ہوئے۔ ارسطو چھپل قدمی کرتے ہوئے اپنے شاگردوں سے اس طرح محو گفتگو رہتا تھا کہ ان کے ذہن اپنے استاد کی تعلیمات سے منور ہوتے چلے جائیں۔ اس لیے ارسطو کا دبستان مشائیت کے نام سے مشہور ہوا اور اس کے متبعین مشائین *Peripatetics* کہلائے، جو کچھ عرصے ارسطو کے خیالات کی اشاعت کرتے رہے۔ اس کے بعد مائاسا چھا گیا۔

مشائیت کے بعد جس مکتب فکر کا ذکر ضروری ہے وہ ابيقوریت کے نام سے مشہور ہوا۔ اس کا بانی ابيقورس تھا۔ جس نے حضرت عیسیٰ کی ولادت سے ۲۷۰ سال قبل وفات پائی۔ ابيقورس کا فلسفہ یہ سمجھا جاتا ہے کہ کھاد پویش کرو۔ مگر یہ خیال

غلط ہے۔ اور یہ غلط فہمی اس لیے پیدا ہوئی کہ حکماءے سائرنیہ کے لذت پرستی اور عیش کوئی کے نظریات کو ابيقورس سے منسوب کر دیا گیا جبکہ ابيقورس صوفی منش انسان تھا اور اپنے شاگردوں کے ساتھ نہایت سادہ زندگی بسر کرتا تھا۔ وہ حسیاتی لذت کو نہیں ذہنی انبساط کو انسانی زندگی کا نصب العین خیال کرتا تھا۔ انسان کو سکون قلب اور روحانی مسرت اسی وقت حاصل ہو سکتی ہے جب وہ سادہ، پاک صاف اور بے جا خواہشات سے مبرا زندگی بسر کرے چنانچہ ابيقورس کے نزدیک سادگی اور نیکی ذہنی انبساط کا سرچشمہ ہے۔ حسیاتی لذت سے اسے سروکار نہیں۔ اس مکتب فکر کے ماننے والے فن کو زیادہ اہمیت نہیں دیتے اور صرف اسی فن کو قابل توجہ مانتے ہیں جو انسانی عقل و روح کو تسکین بہم پہنچائے۔

ابیقوریت کے رد عمل کے طور پر ایک اور مکتب فکر وجود میں آیا جو رواقیت کے نام سے مشہور ہوا اور اس کے ساتھ ہی یونان کے ہاتھ سے فکر و نظر کی اجارہ داری جاتی رہی۔ رواقی مفکرین میں سے اکثر شامی اور رومی تھے۔ اس کا بانی زینو شام کا رہنے والا تھا۔ ابيقورس اور زینو ہم عصر تھے۔ زینو نے ابيقورس کے پانچ سال بعد ۲۶۵ قبل مسیح میں وفات پائی۔ ان دونوں مفکرین میں چشمک رہتی تھی۔ ذاتی مخالفت کے باعث اس نے ابيقورس کو لذت پرست اور اس کے فلسفے کو مادہ پرستی کا فلسفہ قرار دے کر اپن سارا زور کلام اس کے خلاف صرف کر دیا۔ وہ خود کو نیکی، سادگی اور پارسانی کا علمبردار کہتا تھا۔ اس کی تعلیم یہ تھی کہ انسان عیش و عشرت سے کنارہ کر کے اپنے فرائض کی طرف توجہ کرے تبھی اسے ذہنی سکون اور روحانی مسرت حاصل ہو سکتے ہیں۔

زینو اور اس کے متبعین مثلاً شرانی پس حسن فطرت ہی کو حسن کا مکمل نمونہ مانتے ہیں وہ فطرت کی افادیت کے ساتھ اس کی دلفریبی کو بھی قابل توجہ بتاتے ہیں۔ شرانی پس طاؤس کے پروں کی مثال دے کر کہتا ہے کہ ان کی افادیت کم اور ان میں حسن زیادہ ہے۔



چنانچہ اس مکتب فکر کے مفکرین فطرت کی نقائی کو بہت اہمیت دیتے ہیں۔ یہاں ایک اور روایتی سینیکا کا ذکر بھی ضروری ہے جو گداز قلب کو انسانی کمزوری بتا کر ایک اہم انسانی وصف کو انسانی عیب ٹھہراتا ہے۔ اس طرح روایتوں نے جذبات کی اہمیت سے انکار کر دیا حالانکہ یہ جذبات انسانی ہی ہیں جن کے طفیل فن وجود میں آتا ہے۔

اس کے بعد نسبتاً کم رتبہ مفکرین کا دور شروع ہو جاتا ہے جن کے کارنامے بہت دقیق تو نہیں لیکن جمال اور نظریہ جہاں کے بارے میں انھوں نے چند ایسی باتیں ضرور کہی ہیں، تاریخ جمالیات میں جن کے دور رس نتائج برآمد ہوئے۔ اس لیے ان کا بھل ذکر ضروری ہے۔ ان میں پہلا نام مارکس طلسم سسرود کا ہے جس نے حضرت عیسیٰ کی ولادت سے تینتالیس سال قبل وفات پائی۔ اپنے پیش رو حکما کی طرح وہ بھی حسن فطرت کی اہمیت پر زور دیتا ہے اور مناسب و ہم آہنگی کو حسن کی روح کہتا ہے۔ اس کے نزدیک رنگ کسی شے کے حسن میں اضافہ کر دیتا ہے۔ اس کی دو باتیں خاص طور پر قابل ذکر ہیں۔ اس کی رائے میں 'یہ عناصر ترکیب کی موزونی ہے جو شعر میں وزن اور نغمے میں لے کہلاتی ہے'۔ دوسری اہم بات اس نے یہ کہی ہے کہ حسن میں نسوانیت غالب ہو تو وہ جمال کہلاتی ہے اور مردانگی کا غلبہ ہو تو جہاں۔ لکریش بھی حسن فطرت کا دلدادہ تھا اور نظم و ہم آہنگی کو حسن کی روح خیال کرتا تھا۔ رومی شاعر و مفکر و رحل بھی لکریش کا ہم خیال تھا۔

یونانی مفکر پلوٹارک مذہب و اخلاق کا علمبردار تھا۔ اس نے ابقوریہ اور روایت دونوں فلسفوں پر شدید اعتراضات کیے۔ فلسفہ جمال کے ایک خاص مسئلے پر اظہارِ خیال کر کے اس نے جمالیات میں اہم مقام حاصل کر لیا۔ ارسطو کے زمانے سے یہ مسئلہ بحث طلب تھا کہ کوئی بد صورت شے پیش کش کے ذریعے حسین ہو سکتی ہے یا نہیں۔ پلوٹارک نے دو ٹوک فیصلہ کیا کہ بد صورت شے کو کسی بھی طرح حسین نہیں بنایا جاسکتا۔ ہاں اس کی پیش کش اتنی عمدگی کے ساتھ ضرور کی جاسکتی ہے کہ ناظرین اسے ستائش کی نظر سے دیکھیں۔ مطلب یہ کہ فنکار کی مہارت



کی داد دیں۔ اور اس کا تعلق احساس سے نہیں ادراک سے ہوتا ہے۔

لون جانی نس (م ۳، ۲، ۱) نو افلاطونی تصورات کا علمبردار ہے۔ اس سے صرف ایک تصنیف عظمت کے باب میں یادگار ہے۔ ایک خیال یہ بھی ہے کہ یہ تصنیف کسی اور کی ہے جو غلطی سے لون جانی نس سے منسوب کر دی گئی ہے۔ اس کتاب میں صرف ایک موضوع پر اظہار خیال کیا گیا ہے وہ یہ کہ فن میں عظمت کس طرح پیدا ہوتی ہے۔ اس میں کہا گیا ہے کہ منفی اسلوب اور رمز و کنایہ سے عبارت میں شان و شکوہ پیدا ہوتا ہے۔ اعلا درجے کی شاعری محض بلند افکار کی بنیاد پر نہیں ہو سکتی اس کے لیے پر شکوہ الفاظ ضروری ہیں۔ استعارے کی حیثیت اس کے نزدیک زیب و زینت کی ہے۔ اس کے نزدیک شان و شوکت حسن کے مرادف ہے۔ فطرت کے نظارے اسے اس لیے عزیز ہیں کہ ان سے شان و شکوہ نکلتا ہے اور فطرت انسان کو اس لیے جنم دیتی ہے کہ وہ فطرت کے پر شکوہ نظاروں سے محفوظ ہونے کے ساتھ ساتھ خود کو ان کا ہم مقابل بنانے کی کوشش کرے اور اس جیسے فن پارے وجود میں لائے۔ لان جانی نس کے نظریے سے اکثر علمائے اختلاف کیا ہے لیکن یہ تسلیم کرنا پڑتا ہے کہ اس نے جمالیات میں ایک نئے نظریے کا اعجاز کر کے حیات دوام حاصل کر لی۔

فلسفۂ اشراق (نو افلاطونیت) کا بانی تیسری صدی عیسوی کا مصری فلسفی افلاطون (م: ۶۲۷۰) ہے۔ اس کے زمانے میں روم و مصر زوال اور ابتری کا شکار تھے۔ اسے دنیا کی نجات افلاطون کے فلسفے میں نظر آئی۔ چنانچہ اس نے اہمیت اور روایت کو رد کر کے افلاطون کے فلسفے کا پرچار کیا۔ مزاج کے اعتبار سے وہ خالص مشرق تھا اور ذات باری کو سراپا حسن و جمال اور حسن و جمال کا سرچشمہ سمجھتا تھا اور اس سراپا حسن سے انسانی روح کے تعلق کو بہت زیادہ اہمیت دیتا تھا۔ اس نے ایک موقع پر کہا ہے کہ جملہ حسین اشیاء میں حسن اس لیے سمایا کہ وہ ذات مطلق سے گہرا رابطہ رکھتی تھیں۔ گویا اس کی رائے میں مادہ نور خداوندی سے منور ہو کے حسین ہو جاتا ہے۔

افلاطونس یہ نہیں مانتا کہ حسن متناسب و ہم آہنگی کا نام ہے بلکہ اس کے نزدیک حسن ایک ایسا نور ہے جو ان سب چیزوں سے بلند و بالا ہے۔ وہ حسن کی معروف و غریبیت اور موضوعیت دونوں کا قائل تھا۔ اس کے نزدیک حسن تک رسانی عقل کے ذریعے نہیں بلکہ وجدان کے ذریعے ممکن ہے اور وجدان ہی وہ شے ہے جس کے ذریعے حسن مطلق سے رابطہ قائم ہو سکتا ہے۔

افلاطون کا قائل ہونے کے باوجود اپنے بعض افکار میں افلاطونس اپنا راستہ الگ نکالتا ہے۔ افلاطون مظاہر کائنات کو عام مثال کی نقل بتاتا تھا اور فن کو اس لیے حقارت کی نظر سے دیکھتا تھا کہ وہ اس نقل کی نقل آتا ہے۔ اس کے برعکس افلاطونس کے نظام فکر میں فن کو بلند مرتبہ حاصل ہے۔ اس کے نزدیک فن صرف مظاہر کائنات کا نظارہ نہیں کرتا بلکہ اس ذات کو بھی بے نقاب دیکھتا ہے جو ان مظاہر کی خالق ہے۔ ان مظاہر کی پیش کش فن میں ہو ہو نہیں ہوتی بلکہ جہاں جہاں نقص ہے، فن اسے دور کر کے اس سے زیادہ حسین بنادیتا ہے جتنے حسین وہ مظاہر دکھائی دیتے ہیں اس طرح فن فطرت سے بلند ہو جاتا ہے اور اس بلندی کا سبب ہے فن کار کا تخیل۔

اگستائین، م: ۱۰۴۳، افریقہ میں پیدا ہوا اس کا نظریہ حسن متناسب، ہم آہنگی اور رنگ میں چیزوں کے گرد گردش کرتا ہے۔ اس موضوع پر اس نے اپنی تصانیف ”حسن“ اور ”موزوں“ صانع کر دیں۔ وہ پہلے آزاد خیال اور بے دین تھا لیکن اپنی ماں کے اثر سے بڑی شدت کے ساتھ عیسائیت کی طرف مائل ہوا۔ ”اعتراف گناہ اور خدا کی بستی“ لکھ کر اس نے گویا اپنے گناہوں کا کفارہ ادا کیا اور باقی زندگی بت پرستی کے خلاف آواز اٹھانے میں صرف کردی۔ دیگر فنون لطیفہ کو بھی اس نے اسی زمرے میں شامل کیا ورنہ فلسفہ جمال میں اس کے خیالات ضرور ایک اہم اضافہ ثابت ہوتے۔

اگستائین کے بعد ایک عرصے تک جمالیات کی دنیا میں سناٹا نظر آتا ہے۔

آخر کار تیرھویں صدی میں سینٹ ایگونیاس (م: ۱۲۷۴ء) نے اس موضوع پر قلم اٹھایا۔ اس کے زمانے میں ارسطو کے نظریات بہت مقبول تھے اور ارسطو کے شارح ابن رشد کا اثر ہمہ گیر تھا۔ ایگونیاس بھی ارسطویت کا دلدادہ تھا لیکن ابن رشد کی تشریحات کو غلط سمجھتا تھا۔ اس نے ارسطو کے نظریات کی از سر نو تشریح کی اور کلیسا کو اپنا ہم خیال بنالیا۔ ایگونیاس کے نظام افکار میں اخلاق کو مرکزی حیثیت حاصل ہے۔ وہ نیکو کاری کو مسرت کا سرچشمہ خیال کرتا ہے۔ اس کے خیال میں مال و دولت اور عیش و عشرت اس مسرت کو نیست و نابود کر دیتے ہیں۔ ذات باری پر غور و فکر انسان کو گمراہی سے باز رکھتے، نیکی پر آمادہ کرتے اور مسرت میں اتحاد کرتے ہیں۔ وہ ساری کائنات کو ذات باری کا مظہر مانتا ہے اور کہتا ہے کہ مناظر فطرت سے صرف وہی آنکھ نظف اندوز ہو سکتی ہے جو اس راز سے واقف ہو۔

ایگونیاس کے نزدیک حسن، عقل کا محسوس اظہار ہے گویا حسن سے حواس کے ذریعے ہی محفوظ ہوا جاسکتا ہے۔ حواس خمسہ میں وہ باصرہ و سامعہ کو زیادہ اہمیت دیتا ہے مثلاً شامہ کی کتری کو وہ یہ کہہ کر ثابت کرتا ہے کہ کسی نظر آنے والی شے کو تو حسین کہا جاتا ہے لیکن کسی ذائقے اور بو کے لیے حسین کی صفت استعمال نہیں کی جاسکتی

وہ کہتا ہے کہ جب تک حسن اور حسن کا نظارہ کرنے والی نظر میں گہرا ربط نہ ہو اس وقت تک نظارے کا پورا نظف نہیں اٹھایا جاسکتا۔ اس کی رائے میں حسین شے وہ ہے جس کے مختلف اجزاء میں اور ساتھ ہی جزو کل میں تناسب پایا جاسے۔ اس کے علاوہ رنگ کی دلکشی بھی حسن کو بڑھانے کے لیے ضروری ہے۔

فرانسیسی مفکر ڈیکارٹ (م: ۱۶۵۰ء) فلسفہ جدید کا بانی تسلیم کیا جاتا ہے۔ اس نے فلسفہ جمال پر تو اظہار خیال نہیں کیا مین موسیقی اور ادب پر اپنے خیالات پیش کیے ہیں اور بتایا ہے کہ وہ کیا چیزیں ہیں جو ادب کو دلکشی عطا کرتی ہیں۔ اس کے یہ افکار چونکہ ہمارے

موضوع سے براہ راست تعلق رکھتے ہیں اس لیے یہاں ان کا مختصراً ذکر کیا جاتا ہے۔

ادب کی تخلیق میں انتخاب الفاظ کو ڈیکارٹ سب سے زیادہ اہمیت دیتا ہے کیونکہ انہی سے فن میں پائیزنی پیدا ہوتی ہے۔ کسی تحریر کے اسلوب میں اس کے نزدیک اس لیے سقم پیدا ہوتا ہے کہ جو مصنفین الفاظ کے سرمایے پر قدرت رکھتے ہیں وہ اعلا درجے کے افکار و خیالات سے محروم ہوتے ہیں جو اعلا تصورات کے مالک ہوتے ہیں انھیں الفاظ کو برتنے کا سلیقہ نہیں ہوتا۔ بعض کے پاس دونوں چیزیں ہوتی ہیں مگر ان میں ہم آہنگی پیدا نہیں ہو پاتی۔ ناکام مصنفین کی آخری قسم وہ ہوتی ہے جو اپنی ذہنی پسندی کے سبب اعلا درجے کا فن تخلیق نہیں کر پاتے جو مصنف ان عیوب سے مبرا ہوتے ہیں انھیں ضرور کامیابی نصیب ہوتی ہے۔

ڈیکارٹ شاعری کے منصب کو پہچانتا ہے اور اس کی صلاحیت کو خدا داد خیال کرتا ہے۔ ڈیکارٹ کے یہ افکار ایک عرصے تک فکر و فن کے سلسلے میں مفکرین کی رہنمائی کرتے رہے۔

بروشس اسپنوزا (م: ۱۶۷۷ء) نے خوبصورتی کا قائل تھا نہ بد صورتی کا۔ اس کا خیال تھا کہ دنیا کی کوئی شے نہ اصلاً حسین ہے نہ بد شکل۔ یہ ہماری ذاتی پسند ناپسند یا ذہنی کیفیت ہے جو کسی شے میں حسن دکھیتی ہے تو کسی میں بد صورتی۔ اسی طرح وہ نیکی اور بری کو بھی انسانی مانتا ہے۔ ایک ہی چیز کسی کے لیے اچھی اور کسی دوسرے کے لیے بُری ہو سکتی ہے۔ فرانسیسی فلسفہ نگار و مفکر بوائلو (م: ۱۷۱۱ء) حسن کو افادی نقطہ نظر سے دیکھتا ہے۔ اس کی رائے میں کوئی شے جو صداقت سے دور ہو حسین نہیں ہو سکتی۔ جرمن فلسفی لائبنتز (م: ۱۷۷۶ء) آواز کی تاثیر کا بہت قائل تھا۔

طامس ہوبز (م: ۱۶۷۹ء) تخیل کی اہمیت پر زور دیتا ہے۔ وہ ذہن میں ایک مرکب تخیل کا قائل ہے جو طرزہ ہائے خیال کا ذمہ دار ہے اور ذہن میں موجود بچھرے خیالات



کو ایک لڑی میں پرو دیتا ہے۔

فرانسیسی فن کار کورنی (م: ۱۶۸۴ء) ڈراسے میں زمان و مکاں کی وحدت پر زور دیتا ہے لیکن وہ فن کار کی آزادی کا قائل ہے اور کہتا ہے کہ اصول اس کے پیر کی زنجیر نہیں ہونے چاہئیں بلکہ جہاں ضروری ہو مسئلہ ضرورت سے انحراف بھی کیا جاسکتا ہے۔ مولیئر (م: ۱۶۷۳ء) نے بھی کورنی کی اس رائے سے اتفاق کیا ہے۔ فرانسیسی طنز نگار بوسیلو (م: ۱۷۱۱ء) نے شاعری کو مختلف اصناف میں تقسیم کیا اور ہر صنف کے لیے الگ الگ اصول وضع کیے۔ مقصدیت و اخلاق کے علاوہ بوسیلو اعتدال و تناسب کو فن کے لیے بہت ضروری قرار دیتا ہے۔

برطانوی مفکر شیفس بری (م: ۱۷۱۳ء) کا رجحان اخلاقیات کی طرف تھا۔ اس نے یہ نظریہ پیش کیا کہ حقیقی حسن صرف اسے کہا جاسکتا ہے جو انسانی اعمال میں پایا جائے۔ اس کی رائے میں حسن مادے میں نہیں ہوتا بلکہ یہ فن کار کی ہنرمندی ہے جو کسی تخلیق میں حسن پیدا کر دیتی ہے۔

آرستائی عالم جمالیات جارج برکلی (م: ۱۷۵۳ء) اپنے فلسفہ موضوعیت کی وجہ سے مشہور ہے۔ وہ مادے کے مستقل وجود کو تسلیم نہیں کرتا بلکہ مشاہدے کو اس کے وجود کا ذمہ دار ٹھہراتا ہے۔ اسی طرح یہ ذہن انسانی ہی ہے جو کسی شے میں حسن دیکھ لیتا ہے۔ اس نظریے کی رد میں بھی بہت کچھ لکھا گیا مگر اس کی بنیاد پر ایک مکتب فکر وجود میں آ گیا جسے فلسفہ جہاں کی تاریخ میں نظر انداز نہیں کیا جاسکتا۔

آرستان ہی کا فرانسس شچسن (م: ۱۷۴۰ء) ایک زبردست ماہر جمالیات گزرا ہے۔ اس کے فلسفہ جمال کا خلاصہ یہ ہے کہ شاہد کی نظر میں مشہود کے حسن کو سراہنے کی صلاحیت ہونی چاہیے بصورت دیگر اسے کامیابی حاصل نہ ہو سکے گی۔ گویا حسن شناسی داخل احساس یا جمالیاتی حس کا ہی نتیجہ ہے۔ حسن کو وہ دو حصوں میں تقسیم کرتا ہے۔ حسن ذاتی

اور حسن اضافی۔ حسن ذاتی تو اصل حسن ہے اور حسن اضافی وہ ہے جو فن کار کا میاب نقالی کے ذریعے پیش کرے۔ استعارہ، تشبیہ اور کنایے کا حسن بھی اسی دوسری قبیل کا حسن ہے۔ بد صورتی کی تشریح کرتے ہوئے وہ لکھتا ہے کہ کسی چیز میں حسن موزونیت کا نہ ہونا اس کی بد صورتی کی دلیل نہیں ہے بلکہ اصلیت یہ ہے کہ جس شے میں حسن یا ترتیب کے پائے جانے کی توقع ہو وہاں اس کا موجود نہ ہونا بد صورتی ہے۔ وہ پتھروں کے انبا کی مثال دیتا ہے کہ ہم اس میں نہ حسن کے متلاشی ہوتے ہیں نہ موزونیت کے اس لیے پتھروں کے انبار کو ہم بد شکل نہیں کہہ سکتے۔

ہنرمی ہوم (م: ۱۷۸۲ء) نے یہ خیال پیش کیا ہے اور یہ خیال نیا نہیں کہ جمالیاتی حظ صرف باصرہ اور سامعہ سے ہی حاصل کیا جاسکتا ہے بلکہ ان میں بھی باصرہ ہی زیادہ اہم ہے اور لفظ خوبصورت کا اطلاق صرف انہی ہشیا پر کیا جاسکتا ہے جو نظر آتی ہیں۔ اپنے بعض پیش رو حکما کی طرح وہ بھی حسن کی دو اقسام۔ ذاتی اور صفاتی۔ بیان کرتا ہے۔ رنگ کو وہ موضوعی قرار دیتا ہے کیونکہ یہ دراصل دیکھنے والے کے دل میں ہوتا ہے۔ فطرت کو وہ اس لیے حسین کہتا ہے کہ اس میں ترتیب، تنظیم اور تناسب جیسے اوصاف پائے جاتے ہیں اور فطرت کا نظارہ کرنے والوں کو محفوظ کرتے ہیں۔

انگلستان کا ہوگا رتھ (م: ۱۷۸۲ء) جو لفظ جمال اور مصوری دونوں سے شغف رکھتا تھا۔ یہ دلچسپ بات کہتا ہے کہ فطرت کا حسن اس کی سادگی میں نہیں اس کی کچی و پیچیدگی میں ہے۔ لہذا دارمکیر میں اس کے نزدیک زیادہ کشش ہوتی ہے۔ اس طرح وہ مرصع کاری کی اہمیت واضح کرتا ہے۔ مختلف رنگ اور مختلف رنگوں کا امتزاج بھی اس کی رائے میں فطرت کے حسن میں اضافہ کرتا ہے۔ اسکاٹ لینڈ کا ڈیوڈ ہوم (م: ۱۷۷۳ء) کہتا ہے کہ جو چیز ہمیں اپنی طرف کھینچتی ہے وہ ان کی بناوٹ ہے۔ ایسی چیزوں کے دیکھنے سے ہمیں مسرت حاصل ہوتی ہے۔ حسن کے متعلق اس کا نظریہ افادیت سے تعلق رکھتا ہے۔

اطلاوی عالم جمالیات وائیکو کا نام جی بڑی اہمیت کا حامل ہے اس کے عہد میں جمالیات اور فنون لطیفہ سے تعلق جو نظریات عام تھے وائیکو نے ان پر شدید غریب لگائی اور فنون لطیفہ بالخصوص شاعری کی اہمیت کو واضح کیا۔ اس نے بتایا کہ زمین انسانی کے ارتقا میں شاعری کا رول نہایت اہم ہے اور اس کی منزل حسن کے بعد اور عقل سے پہلے ہے۔ اس کا یہ نظریہ نہایت اہم ہے کہ "پہلی منزل احساس ہے، دوسری مشاہدہ اور اس کے بعد عقل کے سہارے قیاس و فکر کی باری آتی ہے۔ نیز یہ کہ شاعری جزئیات سے سروکار رکھتی ہے اور فلسفہ کلیات سے۔ اس کے نظام فکر میں تخیل کو نہایت بلند مقام حاصل ہے اور عقل اس سے کمتر ہے۔ عقل جتنی زیادہ کمزور ہوگی تخیل اتنی زیادہ بڑھوگا عقل و استدلال کا تعلق اس کے نزدیک فلسفے سے ہے جبکہ شاعری اس سے بے نیاز ہے۔ فلسفہ حقیقت و صداقت کے لیے اپنی چل سکتا۔ شاعری اس سے جتنی دور ہو تنی ہی کامیاب ہوگی۔ شاعری جھوٹ اور مبالغے کے بغیر نہیں ہو سکتی۔ بذریعہ تخیل اس کی اساس ہے۔

جرمن فلسفی ہام گارٹن (۱۷۹۲-۱۸۵۷) پہلا شخص ہے جس نے فلسفہ جمال کے لیے ایسٹھٹک (Aesthetic) کا لفظ استعمال کیا اور خوبصورتی کے ساتھ سوچنے کا فن اس کا مفہوم متعین کیا۔ آگے چل کر یہی لفظ ایک اصطلاح کے طور پر استعمال ہونے لگا اور آخر کار اس نے فلسفے کی ایک مستقل اور آزاد شاخ کی حیثیت حاصل کر لی۔ ہماری زبان میں اس کے لیے لفظ جمالیات نے رواج پایا۔ بعض کے نزدیک اس سے صحیح مفہوم ادا نہیں ہوتا لیکن اصل معنی سے قریب تر کوئی لفظ ہو سکتا ہے تو وہ یہی ہے اور اب ہمارے یہاں ہی رائج ہے۔ ایسٹھٹک دراصل یونانی زبان کا لفظ ہے اور اس کے معنی ایسی شے کے ہیں جس کا ادراک حواس کے ذریعے ہوتا ہے لیکن ہام گارٹن نے اس سے وہ علم مراد لیا ہے جو احساس و ادراک دونوں سے بحث کرتا ہے اور پھر اس علم کا اطلاق اس نے حسن پر کر دیا۔ یہ واضح کرنے کے ساتھ کہ حسن اس کمال کا نام ہے جس کا ادراک صرف حواس کے

ذریعے ممکن ہے یہ بات بھی صاف کر دی کہ وہ کمال کو حسن ہی کے معنی میں استعمال کرتا ہے کہتا ہے ہر کمال دلولہ انجیز اور مسرت بخش ہوتا ہے اس لیے کہا جاسکتا ہے کہ حفظ انجیز کمال ہی حسن ہے۔ بام گارٹن کے نزدیک کائنات یا فطرت وہ شے ہے جس میں دلولہ خیر اور حفظ انجیز کمال پوری سما باقی کے ساتھ جلوہ گر ہے۔ کائنات یا فطرت کا مشاہدہ حواس کے ذریعے ہی ممکن ہے اس لیے یہ فن کا مثالی نمونہ ہوا۔ اس مثالی نمونے کی نقل کو وہ فن کار کا فرض قرار دیتا ہے۔ بظاہر یہ معلوم ہوتا ہے کہ اس معاملے میں اس کے خیالات افلاطون کے خیالات سے ملتے ہیں۔ لیکن ایسا نہیں۔ افلاطون فطرت و کائنات کو تصورات کی نقل اور اصل سے دو درجے دور بتاتا تھا جبکہ بام گارٹن اس کو منظر کمال بتاتا ہے۔ اس طرح جو کچھ غیر فطری ہے وہ کم مکمل ہوا اور اس کی نقل کم رتبہ ہوئی۔ گویا غیر فطری یا آن نیچرل شاعری بے حیثیت قرار پائی۔ بام گارٹن کے الفاظ میں ”اظہار کمال حسن ہے اور کمال کا فقدان قبح۔ چنانچہ جس طرح حسن کا نظارہ مسرت بخش ہوتا ہے اسی طرح قبح یعنی عدم کمال سے نفرت کا جذبہ پیدا ہوتا ہے“

بام گارٹن حقیقت اور حسن کو ایک ہی شے کے دو روپ خیال کرتا ہے۔ کہتا ہے جس چیز کا علم ہمیں تعقل کے ذریعے ہوتا ہے اسے حقیقت کہتے ہیں اور جس چیز کا علم احساس کے ذریعے ہوتا ہے اسے حسن کا نام دیتے ہیں۔ صداقت کو وہ دو حصوں میں تقسیم کرتا ہے۔ منطقی صداقت اور جمالیاتی صداقت۔ منطقی صداقت کے برعکس جمالیاتی صداقت وہ ہے جو نہ تو سرتاسر سچ ہے اور نہ سرتاسر جھوٹ۔ اسی مفروضے سے یہ بات بھی نکلی کہ شاعری میں جو کہ جمالیاتی صداقت کا اظہار ہے وضاحت و قطعیت کی گنجائش نہیں۔ یہاں ابہام کی کار فرمائی نظر آتی ہے۔ شاعری چوں کہ تخیلی ہوتی ہے اس لیے اس میں جتنی بے تعینتی گویا ہمہ گیری ہوگی اتنا ہی اس کی نفطت میں اضافہ ہو جائے گا۔ اس طرح بام گارٹن کے نزدیک شاعری عقل و فکر



سے ماورا ہوئی۔

ہام گارٹن نے فلسفہ جمال کو ایک مقبول نام ہی نہیں دیا بلکہ اپنے افکار سے اس کی حدود کو وسیع بھی کیا۔

جرمن فلسفی وٹکل مان (م ۱۷۷۸ء) ذات خداوندی کو حسن اعلیٰ کا مرکز و منبع قرار دیتا ہے اور کہتا ہے کہ اس سے وہی انسان بہرہ یاب ہو سکتا ہے جسے لطیف حسن و دلچسپ ہوئی ہو۔ وٹکل مان حسن کے دونوں پہلوؤں۔ جمال اور جلال۔ کا قائل ہے۔ اس کے نظریہ فن میں خاصی انفرادیت پائی جاتی ہے۔ اس کے نزدیک حسن کے نمونے مناظر فطرت میں بکھرے ہوئے ہیں۔ فن کار اپنے مقصد کے مطابق ان میں سے کچھ کا انتخاب کرتا ہے اور اپنے تخیل کی مدد سے انھیں بہتر سے بہتر سانچے میں ڈھال کر پیش کر دیتا ہے۔ یہ تخلیق اس صورت میں کامیاب کہی جاسکتی ہے جب اس میں سادگی اور عظمت دونوں اوصاف پائے جائیں۔ وہ فن میں تقلید کا قائل نہیں لیکن وہ یونانی فن کی عظمت کا اس قدر قائل ہے کہ اس کی تقلید میں وہ کوئی خرابی محسوس نہیں کرتا۔ جمالیات کی تاریخ میں وٹکل مان کو ایک نمایاں مقام حاصل ہے۔

برطانوی مفکر رینالڈز (م: ۱۷۹۲ء) کا خیال تھا کہ کوئی شے بذات خود نہ حسین ہوتی ہے نہ بد صورت۔ یہ ہماری نظر ہے جو کسی چیز میں حسن تلاش کر لیتی ہے تو کسی چیز میں بد صورتی لیکن آگے چل کر اس نے اپنی رائے تبدیل کر دی اور اس خیال کا اظہار کیا کہ اشیا میں بذات خود وہ اوصاف پائے جاتے ہیں جو ہمیں اپنی طرف متوجہ کر لیتے ہیں۔ رینالڈز کے نظام فکر میں احساس و تخیل کو مرکزی حیثیت حاصل ہے۔ اس کی یہ رائے بھی بہت اہمیت رکھتی ہے کہ فن کو اسی وقت کامیاب کہا جاسکتا ہے جب اس میں حفظ انگیزی کی صفت پائی جائے۔

ڈیوڈ ہیوم (م: ۱۶۷۸ء) نے اپنے مضمون "معیار ذوق" میں یہ رائے پیش کی کہ ذوق کے تعین کا کوئی مقررہ معیار ضرور ہونا چاہیے جس سے کسی فن کار کے قدر و قیمت کا اندازہ لگایا جاسکے؟

جرمن ناقد و سابلیمیات لیسنگ (م: ۱۷۸۱ء) کا نظام فکر قدیم و جدید دونوں کے تار و پود سے وجود میں آیا تھا۔ اس کی فکر پر کلاسیکی رویت غالب تھا لیکن عملی تنقید کے میدان میں قدم رکھتا تھا تو اس کی تحریروں پر رومانیت کی پرچھائیں پڑنے لگتی تھیں۔ لیسنگ بنیادی طور پر ناقد تھا اور ناقد کو فن کار کا رہنما خیال کرتا تھا۔ ارسطو کے تنقیدی افکار اس کے نزدیک بائبل کی حیثیت رکھتے تھے۔ لیسنگ بھی اسی فن کو کامیاب مانتا ہے جس میں حفظ عطا کرنے کی صلاحیت پائی جائے۔ اس کے جمالیاتی افکار میں ایک بات خاص طور پر قابل ذکر ہے۔ وہ مصور کو اس کی اجازت نہیں دیتا کہ کسی بد صورت چیز کی صورت لگی کرے لیکن شاعر کو اس کی اجازت دیتا ہے کیونکہ وہ اسے اپنے انداز بیان سے گوارا بلکہ دلکش بنا سکتا ہے! اس موقع پر وہ ایک مشہور یونانی مقولہ دہراتا ہے کہ "مصور ی، گوئی شاعری ہے اور شاعری منہ بونی تصویر؟"

برطانوی عالم جمالیات ایڈمنڈ برک (م: ۱۷۹۰ء) حسن کی ستر انگیزی کا اس حد تک قائل ہے کہ وہ حسن و ستر کو ہم معنی خیال کرتا ہے اور حسن کو اعصابی تناؤ دور کرنے کا ذریعہ بتاتا ہے بولکھونی اور آب و تاب کو وہ لازمہ حسن بتاتا ہے آڑے ترچھے خطوط کو وہ پسند کرتا ہے کیونکہ ان سے حسن کے تاثر میں کمی ہوتی ہے۔ امید کو وہ اس لیے اہم خیال کرتا ہے کہ اس میں نشاط انگیزی کی صلاحیت موجود ہوتی ہے وہ مصوری کو نقاشی بتاتا ہے اور شاعری کو اس سے ارفع خیال کرتا ہے۔ برک دلائل سے ثابت کرتا ہے کہ حسن تناسب و موزونیت کا نام نہیں۔ یہ قطعاً ممکن ہے کہ کسی چیز میں تناسب نہ ہو اور وہ حسین ہو یا اس میں تناسب ہو اور وہ قبیح و مکروہ ہو۔ وہ جلال کو حسن سے الگ کوئی شے خیال کرتا ہے حالانکہ یہ بات

مٹے شدہ ہے کہ جلال و جمال حسن کے دور و پ ہیں۔ جس چیز میں شان و شکوہ، جبروت و عظمت یا وجاہت و ہیبت پائی جائے اسے ہم جلال کا نام دیں گے۔ آفتاب، آفتاب، سمندر اس کی مثال ہیں۔ جس شے میں لطافت و نزاکت پائی جائے ہم اسے جمیل کا نام دیں گے جیسے لالہ و گل، شبنم یا سبزہ زار۔ گویا برک کا نظریہ جمال ناقص و گمراہ کن ہے۔

جرمن مفکر ہرڈر (م ۱۸۰۲ء) بام گارٹن سے بے حد متاثر تھا اور اس کے افکار کو اپنے لیے مشعل ہدایت خیال کرتا تھا۔ اس کے نزدیک وہی فن مکمل ہے جو جمالیاتی اقدار کے پہلو بہ پہلو اخلاقی اقدار کا بھی حامل ہو۔ فن کو وہ مسرت، صداقت، نیک اور حسن کا منبع قرار دیتا ہے۔

جرمن مفکر و حکیم جمالیات کا نٹ (م ۱۸۰۲ء) نے تنقید عقل محض<sup>۵۵</sup> کھڑ کر فلسفے کی دنیا میں انقلاب برپا کر دیا اور مابعد الطبیعیات کے عالم کی حیثیت سے اپنا لوہا منوالیا۔ لیکن ہمیں اس کے جن نظریات سے سروکار ہے وہ اس کی دوسری کتاب ”جلیل و جمیل کے احساس پر تبصرے“ ہے۔ کانٹ کے جمالیاتی نظام میں عقل اور حسن کو مرکزی حیثیت حاصل ہے۔ اس کے نزدیک یہ عقل ہی ہے جو تین مختلف شکلوں میں جلوہ گر ہوتی ہے۔ نفلی علم میں اس کا نام عقل ہے، عمل میں حسن خیر اور فلسفہ جمال میں جمالیاتی حس۔ حسن سے حاصل ہونے والا حفظ کانٹ کے نزدیک بے غرض اور بے لوث ہونا چاہیے۔ وہ حسن کو جلال سے علیحدہ کرتے ہوئے کہتا ہے کہ حسین شے وہ ہے جو ہمیں مسرت و انبساط عطا کرے۔ گویا وہ حسین کو جمیل کے ہم معنی خیال کرتا ہے۔ جلال اس کے نزدیک وہ شے ہے جو اپنے حجم اور اپنی عظمت کے سبب ہمیں مرعوب کر لیتی ہے۔ آگے چل کر بعض مفکرین نے کانٹ کے اس نظریے کی مخالفت کی۔

کانٹ کی مخالفت کرنے والوں میں سب سے اہم نام جرمن عالم جمالیات مشلر (م ۱۸۰۵ء) کا ہے۔ اس نے کانٹ کے فلسفے کی خامیوں کو محسوس کیا اور انہیں دور کرنے

کے لیے اسی کے فلسفے کی بنیاد پر اپنا فلسفہ تعمیر کیا۔ کانٹ کی موضوعیت کو شلر غلط سمجھتا تھا۔ اس نے نہ صرف موضوعیت کے ذریعے اس کا ازالہ کیا بلکہ محض موضوعیت بھی اسے نقص سے خالی نظر نہ آئی۔ چنانچہ اس نے ایسا نظریہ پیش کیا جس میں اعتدال کے ساتھ یہ دونوں موجود ہیں۔ کانٹ کے تصور جمال سے استفادہ کر کے جو نظریہ شلر نے پیش کیا ہے وہ *Play Impulse* کے نام سے مشہور ہوا۔ یہ وہ جذبہ ہے جو زندگی کی امنگوں سے بھرپور ہے۔ نصیر احمد ناصر نے اس کا ترجمہ ”جذبہ خوش فعلیت“ کیا ہے۔ کانٹ کے مطابق فن محنت کا نہیں بلکہ اسی جذبے کا رہن منت ہے۔ شلر کانٹ کے اس تصور کو آگے بڑھاتا ہے اور ذہن انسانی میں دو جذبات — حیاتی جذبہ اور صوری جذبہ — کا فرما دیکھتا ہے۔ حیاتی جذبے کا سرچشمہ فطرت انسانی ہے جبکہ صوری جذبے کی محرک نفس کی فعلیت ہے۔ اول الذکر جذبہ تغیر پسند ہوتا ہے اور موخر الذکر طمانیت پسند۔ یہ دونوں جذبات ایک دوسرے کی ضد ہیں لیکن ان کی مفاہمت سے ایک نیا جذبہ ظہور میں آتا ہے اور یہی جذبہ خوش فعلیت کہلاتا ہے۔ اس جذبے کا مفہوم خود شلر نے ان الفاظ میں بیان کیا ہے ”زندگی سے بھرپور جذبہ یا جوش حیات جب دافر مقدار میں جمع ہو جاتا ہے تو وہ باہر نکلنے کو بے تاب ہو جاتا ہے اور انسان خوش فغلیاں کرنے لگتا ہے“ شلر کے نظریہ خوش فعلیت کی جرمنی کے شلار ماخر (م ۱۸۳۴ء) نے اس وجہ سے بڑی شد و مد سے مخالفت کی کہ یہ نظریہ فن کو سنجیدہ بنانے کے بجائے اسے ایک قسم کا کھیل یا تفریحی مشغلہ بنا دیتا ہے۔ اس سے فن کی عظمت مجروح ہوتی ہے۔ ایک اور اہم بات یہ ہے کہ شلر فن پر اخلاق کی بالادستی کا قائل نہیں۔ اس کے نزدیک جو چیز اعلا درجے کے فن کے لیے ناگزیر ہے وہ جمالیاتی قدر ہے۔

جرمن مفکر ہیگل (م ۱۸۳۱ء) جسے زمانہ طالب علمی میں اس کے اساتذہ نے

یہ سند عطا کی تھی کہ وہ فلسفے سے قطعاً نااہل ہے تقریباً پچاس برس فلسفے کی دنیا پر حکمرانی



کرتا رہا۔ اس کی تصنیف جمالیات کے فلسفہ جمال پر گہرے اثرات مرتب ہوئے۔

فلسفہ جمال سے متعلق ہیکل نے جو خیالات پیش کیے ہیں ان میں "تصور مطلق" کو مرکزی حیثیت حاصل ہے۔ ہیکل کا یہ تصور جمود سے نا آشنا اور ارتقا پذیر ہے۔ اس کے نزدیک حیاتی وسائل کے ذریعے تصور مطلق کا ظہور ہی حسن ہے۔ اور یہ حسن موضوعی بھی ہے اور معروضی بھی۔ ہیکل کے نزدیک حسن کی دو نوعیتیں ہیں۔ ایک وہ مطلق نوعیت ہے جب وہ حواس پر منکشف نہیں ہوتا اور دوسری وہ اضافی نوعیت ہے جب وہ حواس پر آشکار ہو جاتا ہے۔ اس لیے یہ دوسری نوعیت جو حواس سے سروکار رکھتی ہے اس کے نزدیک غیر حقیقی ہے چنانچہ وہ حسن کو نیکی افادیت اور لذت سے بالاتر خیال کرتا ہے اور خواہش سے مبرا قرار دیتا ہے۔

ہیکل نے فن کے سلسلے میں جو کچھ کہا ہے وہ خاص طور پر قابل ذکر ہے۔ اس کا کہنا ہے کہ حسن فطرت میں تصور مطلق کی جلوہ خانی ہے اور حسن فطرت کی تخلیق کسی شعوری کوشش کا نتیجہ نہیں۔ اس کے برعکس وہ فن جو انسان کی شعوری کوشش کا نتیجہ ہے اس میں بالقصہ جمالیاتی اثر پیدا کرنے کی کوشش کی جاتی ہے۔ چنانچہ حسن فطرت سے بہتہ و برتر ہوتا ہے۔ اس میں شک نہیں کہ فن کار جب کوئی فن پارہ پیش کرنے لگے تو فطرت کی طرف ہی متوجہ ہو لیکن اس کا کام اگر محض نقالی یا عکاسی تک محدود ہو تو وہ اپنے مقصد میں ناکام ہو جائے گا۔ اس کی کامیابی اس میں ہے کہ اس کی تخلیق فطرت سے آگے بڑھ جائے۔

ہیکل فن کو ایک منجیدہ عمل قرار دیتا ہے۔ فن کار کے لیے ضروری ہے کہ جو کچھ وہ پیش کرنا چاہتا ہے اس پر بار بار غور و فکر کرے اور اسے محض نفسی شغل نہ خیال کرے۔ ادنا ننھیل اور معمولی کوشش سے کبھی فن کار کوئی ہیکار وجود میں نہیں آیا۔ ہیکل کی رائے میں وہ لوگ غلطی پر ہیں جو فن کو محض وجدان یا الہام کی کار فرمائی خیال کرتے ہیں۔

فن کو افادی تسلیم کرنے کے معاملے میں ہیکل افلاطون کا ہم خیال ہے۔ اسے یہ

پسند نہیں کہ نونی فن کار اپنی توجہ محض مجرد تصورات پر صرف کر دے اور بھرپور زندگی کو اپنی توجہ کا مرکز نہ بنائے۔ فن کا اصل مقصد صداقت کو محسوس صورت میں پیش کرنا ہے۔

فرانسسیسی فلسفی جو فرسے (م ۱۸۴۲ء) نے مسرت انجینری کو حسن کی لازمی شرط قرار دیا اور کہا جو چیز میں ہمیں حفظ عطا کرتی ہیں وہ حسین ہوتی ہیں لیکن ساتھ ہی یہ بھی کہا کہ حسین اشیا اپنے اندر کسی طرح کی افادیت نہیں رکھتیں۔ گو یہ حسن افادیت سے بے نیاز ہے، جو فرسے نے حسن کے سلسلے میں یہ بھی کہا ہے کہ ہم اس سے متاثر ہو کر اس کے اعمال کے آرزو مند ہو جاتے ہیں لیکن جب ایک بار وہ ہمیں حاصل ہو جائے تو اس کی خواہش بھی ختم ہو جاتی ہے۔ لیکن اعلا درجے کی پسندیدگی وہ ہے جو خواہش وصل سے بے نیاز ہو۔ اس لیے وہ دائمی ہوتی ہے۔

شیلنگ (م ۱۸۵۴ء) تخلیق فن کو بیک وقت شعور و لاشعور دونوں کی کار فرمائی قرار دیتا ہے۔ یعنی اس کے نزدیک یہ ایک سوچا سمجھا عمل بھی ہے جو غور و فکر کا متقاضی نہیں ہے لیکن وہ اس سے بھی انکار نہیں کرتا کہ ایک غیبی طاقت فن کار کی رہنمائی کرتی اور اسے تخلیق پر ابھارتی ہے شیلنگ حسن اور عقل کی وحدت کو جمالیات کا سرچشمہ خیال کرتا ہے اور فن کو وجود مطلق کے اظہار کا ذریعہ بتاتا ہے۔ اس کے افکار نے انسان اور فطرت کی دوری کو ختم کیا۔ اس کا یہ فلسفہ فطرت انیسویں صدی میں بہت مقبول ہوا اور اس کے زیر اثر جرمنی اور انگلستان میں رومانیت نے فروغ پایا۔ شعرا کو نئی ہمتوں کی تلاش ہوئی اور فن شاعری میں ایک انقلاب رونما ہوا۔ رومانیت نے فرد کی اہمیت کا احساس دلایا اور شاعر اپنے کلام میں اپنی ذات کا اظہار کرنے لگے۔ کو لریج، رابو گرینیا، شربریا، ورڈز ورث (ریکل بلیڈز) شیلی (ڈیفنس آف پوسٹری کے افکار رومانیت کا پہلا منشور ثابت ہوئے۔ فن میں تخیل کی کار فرمائی کو عام طور پر تسلیم کیا گیا اور تخیل کے مفہوم کی وضاحت پر بطور خاص توجہ دی گئی۔ علامت نگاری

پر زور بھی اسی تحریک کا نتیجہ تھا۔ فرانس میں اسے زیادہ عروج حاصل ہوا۔ یودلیر، رمبو اور ملارے کے نام اس سلسلے میں خاص طور پر قابل ذکر ہیں۔

مشہور قنوطیت پسند جرمن فلسفی آر تھر شو پنہار (م ۱۸۶۰ء) پر اس کی ماں کی بے اعتدالیوں اور رنگ رلیوں کا یہ اثر ہوا کہ اسے عورت ذات سے نفرت ہو گئی، لوگوں پر سے اس کا اعتماد اٹھ گیا اور دنیا اسے رنج و غم سے معمور نظر آنے لگی۔ یہ خیالات اس کے فلسفے پر بھی چھائے ہوئے نظر آتے ہیں۔ نفرت و حقارت اس کے مزاج کا حصہ بن گئی تھیں۔ ہسٹل کی مقبولیت اسے ناگوار تھی۔ چنانچہ اس نے اپنی تمام تر توجہ اس کے فلسفے کو قلمبند ثابت کرنے پر صرف کر دی۔ اس کے نظام فکر کا محور ”ارادہ“ (Will) ہے۔ جس کے بارے میں وہ ایک جگہ لکھتا ہے۔ ساری کائنات ایک واحد ارادے کی معرفتیت ہے اور یہ کائنات ارادہ مطلق کی محض ظاہری شکل اس لیے اس کی کوئی حقیقت نہیں ہے بلکہ ارادہ مطلق ہی واحد حقیقت ہے۔ یہ ارادہ مطلق اندھا بہرا اور بے عقل ہے۔ اسی لیے زندگی آلام و مصائب کی آماجگاہ ہے جو ہر ملوت سے بدی اور شیطنت سے گھری ہوئی ہے۔ زندگی میں خوشی کے لمحے ناپید ہیں جن لمحوں کو ہم خوشی سے معمور خیال کرتے ہیں ان کی اصل صرف اتنی ہے کہ وہ لمحے دکھوں سے خالی ہوتے ہیں یعنی ہم دکھ کے نہ ہونے کو ہی اپنی نادانی سے خوشی فرض کر لیتے ہیں۔ علم و آگہی سے ہمیں کسی طرح کی خوشی حاصل نہیں ہوتی بلکہ ان سے ہمارے دکھوں میں اضافہ ہو جاتا ہے۔ زندگی کے مساکل پر غور و خوض اور جو کچھ بیت چکا ہے اسے حافظے میں محفوظ رکھنا مزید غموں کو دعوت دینا ہے۔ غموں سے نجات پانے کا صرف ایک ہی راستہ ہے۔ وہ یہ کہ انسان حسن پر غور کرے۔ اس طرح اسے بے رحم ”ارادہ“ سے چپٹکا رمل جاتا ہے۔

شو پنہار کے نزدیک حسن تک انسان کی رسائی وجدان کے ذریعے ہوتی ہے۔ حتیٰ

ادراک یا تعقل کے ذریعے نہیں۔ اسی طرح فن کار کی فنی تخلیق بھی وجدان کے طفیل ہی

وجود میں آتی ہے۔ خود کو وجدان کے حوالے کر کے فن کار اپنی ذات کے حصار سے باہر نکل آتا ہے اور دنیا کے مصائب سے نجات پالیتا ہے۔ اسی طرح اس فن کا ناظر وقاری بھی خود کو کسی فن پارے کے سپرد کر کے اس دگر بھری دنیا سے چھٹکارا پالیتا ہے۔ فن کا مقصد یہ ہے کہ کائنات کے ابدی تفسیرات کی تخلیق کرے اور اس تخلیق کا نظارہ کرنے والوں کو اپنی گرفت میں لے لے عقل، سائنس اور تحلیل و تجزیہ جو کام انجام نہیں دے سکتے وہ شوہنار کی رائے میں شاعری، موسیقی اور مستوری وجدان کے سہارے انجام دے دیتے ہیں۔

برطانوی عالم جمالیات ہربرٹ اسپنسر (م ۱۹۰۳ء) حسن کو افادیت سے بے نیاز بتاتا ہے۔ کہنا ہے جب کوئی چیز مفید نہیں رہتی تو اس کی کشش بڑھ جاتی ہے مثلاً ایک ناقابل استعمال قلعہ سیاحوں کے لیے زیادہ کشش کا باعث ہوتا ہے اور مصوّر اس کی تصویر کشی میں زیادہ دلچسپی لیتے ہیں۔ فن کے بارے میں اس کا نظریہ یہ ہے کہ اس پر جتنی کم محنت کی جائے اس کا حسن اتنا ہی زیادہ ہوگا کیونکہ اس میں برجستگی اور بے ساختہ پن پایا جائے گا۔ یہ نظریہ فن خاصا گمراہ کن ہے۔ عمارت کا حسن اس کے نزدیک تناسب و توازن میں پوشیدہ ہے اور موسیقی اسے جذبات کی قدرتی زبان نظر آتی ہے۔

خیالات کا عالمبردار اور جمالیات کا عالم جان رسکن (م ۱۹۰۰ء) برطانیہ کا رہنے والا تھا۔ جمالیات کے بارے میں اس کے خیالات بے حد مقبول ہوئے۔ حسن اور مسرت اس کے نزدیک ایک ہی چیز کے دو نام ہیں۔ اور یہ انسان کی فطرت ہے کہ وہ خوبصورت کو پسند اور بد صورت کو ناپسند کرتا ہے۔ حسن سے لطف اندوز ہونے والے کو رسکن خوش ذوق اور نہ ہونے والے کو بد ذوق کہتا ہے۔

رسکن نے حسن سے زیادہ گفتگو فن پر کی ہے۔ عناصر، فنون اور فنون لطیفہ کا مفہوم واضح کر کے وہ ان تینوں کو ایک دوسرے سے جدا کرتا ہے۔ انسان جو کام آلات یا آلات کی مدد کے بغیر میکانیکی طریقے پر ہاتھ سے انجام دے اور ذہن اس وقت براہ راست



اس کام سے متاثر نہ ہو تو وہ رسکن کی رائے میں صنعت ہے۔ فن دوہے جس میں ہاتھ اور ذہن دونوں شریک ہوں۔ جب ہاتھ، دماغ اور دل تینوں مل کر کام کرتے ہیں تو فنونِ لطیفہ وجود میں آتے ہیں۔

رسکن معلمِ اخلاق ہے اور فن براے فن کے نظریے کو ناپسندیدگی کی نظر سے دیکھتا ہے اس کے نزدیک عظیم فن وہ ہے جو با مقصد ہو اور نیک شریفانہ زندگی کا نمونہ پیش کرے۔ جذبات کو فن کی تخلیق کے لیے وہ ضروری خیال کرتا ہے لیکن یہ جذبات سب کچھ ہونے چاہئیں۔ اچھا فن ایک اچھے انسان کے ذریعے ہی وجود میں آ سکتا ہے۔ رسکن فطرت کو فن کا مثالی نمونہ قرار دیتا ہے۔ لیکن فن کار کا کام فطرت کی نقالی نہیں اس کی ترجمانی ہے۔ رسکن فن براے فن کے نظریے کی زندگی بھر مخالفت کرتا رہا۔

روسی فن کار و عالمِ جمالیات ٹالسٹائی (م ۱۹۱۰ء) بھی اخلاقی قدروں کا علمبردار تھا۔ وہ حسن کی معروضیت اور موضوعیت دونوں کا قائل تھا۔ یعنی اس کے نزدیک حسین شے وہ ہے جو ہمیں مسرت عطا کرے لیکن ساتھ ہی اس میں تکمیل کی صفت بھی موجود ہو۔ ساتھ ہی وہ یہ شرط بھی لگاتا ہے کہ حسن ہمیں اس طرح حفظ پہنچائے کہ ہمارے دل میں اس پر قبضہ کرنے کی خواہش پیدا نہ ہو۔

ٹالسٹائی کے نزدیک فن کا اصل مدعا یہ ہے کہ فن کار کو جو تجربہ یا مشاہدہ ہوا ہے اسے اپنے اندر اجاگر کرے پھر لفظوں، آوازوں، رنگوں، لکیروں یا جسمانی حرکت مثلاً رقص کے ذریعے ناظر و سامع تک اس طرح پہنچا دے کہ جو کیفیت یہ تجربہ حاصل کرنے پر فن کار کے دل پر گزری تھی دیکھنے یا سننے والے پر بھی بالکل وہی گزر جائے۔ ٹالسٹائی اس فن کو عظیم اور قابلِ قدر قرار دیتا ہے جو زمان و مکاں میں اسیر نہ ہو، آفاقی ہو انسانوں میں اتفاق و یک جہتی پیدا کرے اور انسانیت کی فلاح اس کا مطمح نظر ہو۔ ٹالسٹائی بڑے بڑے فن کاروں مثلاً شکسپیر، لٹشے اور حدیہ ہے کہ گوئٹے کی تصنیف فاؤسٹ کو اس کسوٹی پر

پر رکھتا ہے اور انھیں ناقص پا کے رد کر دیتا ہے۔ ۱۰ سے مغرب سے شکایت ہے کہ محنت سے اس نے اپنا رشتہ توڑ لیا۔ خود پرستی، جنس زدگی اور مایوسی نے مغرب کے ادب کو داغدار کر دیا۔ بودیہ، ملارمے اور ورلین کو وہ بطور مثال کے پیش کرتا ہے۔

۱۱ اسٹانی کے نزدیک ادب کا اثر آفریں ہونا ضروری ہے اور اس کے لیے تین شرطیں درکار ہیں۔ احساس کی انفرادیت، صفائی و وضاحت اور خلوص۔ خلوص سے مراد یہ ہے کہ فن ہر جس احساس سے تڑپ اٹھے اسے وہ بے کم و کاست سامع و قاری تک پہنچا دے۔ فن کو اسٹانی صرف حصول مسرت کا ذریعہ نہیں مانتا بلکہ ترسیل افکار کا ایک اہم وسیلہ خیال کرتا ہے۔ ۱۲

اطالوی مفکر نطشے (م ۱۹۰۰ء) کا ذکر یہاں اس لیے ضروری ہے کہ وہ رومانیت کو زندگی سے فرار سمجھ کر ہمیشہ اس کی مخالفت کرتا رہا۔ المیہ کو وہ اس لیے عزیز رکھتا تھا کہ اس کے نزدیک المیہ زندگی سے فرار کا راستہ نہیں دکھاتی بلکہ اس سے آنکھیں چار کرنے اور نامساعد حالات کا مقابلہ کرنے کی تعلیم دیتی ہے۔

بدلے ہوئے حالات میں سوچنے کا انداز بھی بدلا اور انقلاب فرانس نے اس کے لیے ہمہ گیر کام کیا۔ گو تیر اور فلا بیر فن کی آزادی پر جو زور دے رہے تھے اس کا خاطر خواہ نتیجہ نکلا اور فن کاروں کے ذہن میں بالآخر یہ خیال جڑ پکڑ گیا کہ انھیں معاشرے اور مروجہ اصولوں کا لحاظ نہ کر کے اپنی تخلیقات کے ہستی حسن پر توجہ مرکوز کرنی چاہیے۔

اس انداز فکر کی کوکھ سے ادب برائے ادب یا فن برائے فن کے نظریے نے جنم لیا۔ ادھر زولانے فطرت نگاری پر زور دیا۔ تین نے فن پر نسل، ماحول اور عہد کے اثرات کی نشاندہی کی۔ روس میں عمرانی اثرات و معاشی روابط توجہ کا مرکز بنے۔ کارل مارکس (م ۱۸۸۳ء) اور اینگلز (م ۱۸۹۵ء) نے جدید مادیات کا نظریہ پیش کیا اور جملہ فنون کو سماجی اور اقتصادی پس منظر میں پرکھا۔ اس طرح مارکسی جمالیات نے زندگی سے

ادب و فن کا رشتہ استوار کیا۔ مارکسی نقاد ادب و فن میں حسن کاری کو نظر انداز نہیں کرتے مگر انھیں زندگی کو سنوارنے کا منصب سونپنا چاہتے ہیں۔ ابھی انقلاب روس برپا نہ ہوا تھا کہ یلیخا نوٹ نے فن برائے فن کے نظریے پر سخت کتہ چینی کی اور کہا کہ شاعر، ادیب اور فنکار سماج اور پیداواری رشتوں سے صرف نظر نہیں کر سکتے۔ لیکن ادب و فن کی جمالیاتی اقدار کا قائل تھا۔ رڈولف مارکسی نقادوں کی روش سے ہٹ کر سوچتا اور فن پر عمرانی اثرات کو تسلیم کرنے کے باوجود فن کے تقاضوں پر توجہ کو ضروری سمجھتا تھا۔ لیکن انقلاب کے پرجوش حامیوں نے فن کی جمالیاتی قدروں پر زیادہ توجہ نہیں دی اور مارکسزم کی تبلیغ کو اپنا نصب العین بنالیا۔ آخر کار اس کے خلاف بھی رد عمل شروع ہوا جس میں ہنگری اور پولینڈ کے فن کار پیش پیش رہے۔

جس زمانے میں مارکسی تحریک اپنے عروج پر تھی تقریباً اسی زمانے میں ایک اور مفکر کے افکار نہ صرف شعروادب بلکہ جملہ فنون لطیفہ پر اثر انداز ہو رہے تھے۔ یہ مفکر آسٹریا کا سکند فرائڈ (م ۱۸۹۳ء) تھا۔ اس نے تحلیل نفسی کا نظریہ پیش کر کے لوگوں کو مجبور کر دیا کہ وہ زندگی کو ایک نئے زاویے سے دیکھیں۔ اس نے فن کار کے ذہن کو ایک ایسا نہاں خانہ بتایا جس میں ایک انجانی دنیا آباد ہے اور اس نہاں خانے کا راز جانے بغیر اس کی تخلیق تک رسائی ممکن نہیں۔ جنسی محرمیاں اور ناآسودہ خواہشات جن کا اعتراف کرتے ہمیں شرم آتی ہے ذہن کی اوپری سطح یعنی شعور کے بجائے اس کے تہ خانے یعنی ر شعور میں پناہ حاصل کرتی ہیں اور جب موقع ملتا ہے شعور پر حملہ آور ہوتی ہیں۔ ہماری زندگی میں ان کی کار فرمائی اندازے سے باہر ہے۔ تخلیق کے سوتے اس مفکر کی رائے میں فن کار کے لاشعور ہی سے چوڑے ہیں۔ اس کے بعد یونگ (م ۱۸۹۱ء) نے اجتماعی ر شعور کا نظریہ پیش کیا۔ ادب و فن پر جنگ عنفیر کے غیر معمولی اثرات مرتب ہوئے۔ اساتذہ اور ماہرین فن کی کمی نے مجبور کیا کہ یونیورسٹیوں میں شعروادب کی تدریس کا کوئی ایسا طریقہ اختیار کیا جائے

جس کے لیے علم و ادب کا وسیع پس منظر درکار نہ ہو۔ چنانچہ ایک دلچسپ تجربہ لیا گیا۔ کلاس میں کوئی ایسی نظم دیدی جاتی تھی جس کے مصنف کا نام معلوم ہو نہ زمانہ تصنیف کا پتہ ہو۔ طلباء کی حوصلہ افزائی کی جاتی تھی کہ وہ اپنی توجہ صرف اس فن پارے پر مرکوز رکھیں اور اسے سمجھنے، اس سے لطف اندوز ہونے کی کوشش کریں۔ گویا اس کے ایک ایک لفظ کو نچوڑیں اور لکھی جتنی باتیں اس سلسلے میں آئی۔ اسے رچرڈز کے تجربات خاصے معروف ہیں۔ اس طرح تنقید شعر کا ایک نیا دبستان وجود میں آگیا لیکن اس ایک رخی تنقید کے خدمات جلد ہی رد عمل شروع ہو گیا اور اسے نیمو نچوڑ دبستان تنقید کا نام دیا گیا۔ آخر ہر طرف سے اس حقیقت کا اعتراف شروع ہوا کہ کسی فن پارے کو محض ایک زاویے سے دیکھنا کافی نہیں۔ اسے پوری طاق سمجھنا اور اس سے اپنی طرح لطف اندوز ہونا ہے تو اسے ہر زاویے سے دیکھنا اور ہر کسوٹی پر پرکھنا ہو گا۔ نظم سے جو کچھ حاصل ہو رہا ہے وہ تو اہم ہے ہی لیکن اس کے مصنف اور مصنف سے متعلق جملہ معلومات کا حاصل ہونا بھی ضروری ہے۔ اسی طرح عہد و ماحول کا نظر انداز کرنا بھی مناسب نہیں۔ خیر یہ تو بات سے بات نکل آئی۔ فلسفہ حسن و فن کے بارے میں مفکرین جن خیالات کا اظہار کرتے رہے اب ہم پھر اس طرف متوجہ ہوتے ہیں۔ اس سلسلے میں اگلا قابل ذکر نام برگساں کا ہے۔

فرانسیسی مفکر برگساں (م ۱۹۴۱ء) وجدان کا قائل تھا جس کا اکتساب ممکن نہیں اسے فن کار اپنے ساتھ لے کر پیدا ہوتا ہے اور تخلیق اسی کی رہیں منت ہوتی ہے۔ اس کے نزدیک عقن حقیقت کو پرزے پرزے کر دیتی ہے اور پھر اس کو سمجھنا چاہتی ہے۔ وجدان اس کو بحیثیت کل محسوس کرنا چاہتا ہے اور محسوس کر لیتا ہے<sup>۲۵</sup>

اطالوی مفکر و عالم جمالیات کروچے (م ۱۹۵۲ء) نے جدید جمالیات پر اپنے افکار سے غیر معمولی نقش چھوڑا ہے۔ نظریہ اظہاریت اس کا سب سے اہم کارنامہ ہے۔ اس نظریے کے خلاف بہت کچھ لکھا گیا لیکن جدید جمالیات پر اس نظریے کے گہرے اثرات



مرتب ہوئے۔ جمالیات اس فن سے بہت متعلق ہیں۔ یہی اس کے جمالیاتی افکار کا اصل سرچشمہ ہے۔ کروچہ جیہ اپنے فلسفہ روح کو بڑے شوق سے سمجھنا چاہتا تھا۔ جس شے کے لیے ہنگل نے "تقویر" اور کانٹ نے "قائم بالذات" کے اصطلاحیں استعمال کی ہیں، کروچہ اسی کو روح کا نام دیتا ہے۔ اس کے معنی "الذین کے نزدیک روح سے اس کی مراد ذاتِ خداوندی ہے۔" اس کے نزدیک ساری کائنات میں یہ روح برقی ذرات کی طرح دوڑتی رہتی ہے۔ اور اسی کے اظہارِ ذات سے فن کار کے عالم وجدان میں فن وجود میں آتا ہے؟ اس کے وجود میں آنے کی صورت یہ ہوتی ہے کہ احساسِ حسنِ فنکار کے وجدان میں پوری تکمیل کے ساتھ جلوہ گر ہوتا ہے جو اس کے لیے باعثِ مسرت ہوتا ہے۔ اس کے بعد فن کار اس وجدانی تجربے کو رنگ، صورت، الفاظ یا آواز کے میڈیم سے معرضِ اظہار میں لاتا ہے۔ اس کے بعد ناظر، سامع یا قاری کا وجدان بھی اسی کیفیت سے دوچار ہوتا ہے جس سے فن کار کا وجدان گزرا تھا۔ اس طرح اس پر بھی اس فن کا ایسے کا اظہار ہوتا ہے، اسی کا نام ابلاغ ہے۔

کروچہ کے نظریۂ اظہاریت کی نشر و تحریک ہم یوں کر سکتے ہیں کہ فن کار بغیر سعی و کادوش کے بسرعت تمام اپنے ذہن میں ایک مکمل تصویر بنالے تو یہ اظہار ہوا۔ یہی اصل شے ہے۔ اس کی خارجی پیش کش ثانوی اور غیر اہم شے ہے جو میکا کی تکنیک سے عمل میں آتی ہے۔ اسے مثال کے طور پر یوں واضح کیا جاسکتا ہے کہ ایک سنگ تراش چھینی پتھوڑا اٹھانے سے پہلے اپنے ذہن میں ایک بت تراش چکا ہوتا ہے۔ جب وہ چھینی پتھوڑے سے بت بناتا ہے تو وہ اس باطنی شکل کی ظاہری شکل ہوتی ہے جو اس کے ہاتھ کی محنت سے وجود میں آتی ہے۔ اسی طرح مصور رنگ اور برش سنبھالنے سے پہلے اپنے ذہن میں تصویر بنا چکا ہوتا ہے، مغنی منہ کھولنے سے قبل اپنے دل میں کوئی گیت گایا چکا ہوتا ہے، شاعر قلم اٹھانے سے پہلے اپنے ذہن میں نظم کہہ چکا ہوتا ہے اور یہ تخلیقات ہر لحاظ سے

مکمل ہوتی ہیں۔<sup>۱۱</sup> ناقدین نے کروچے کے اس نظریے کو آمد کا نظریہ کہا ہے جو آورد کی ضد ہے۔ آمد چونکہ بے اختیار ہوتی ہے اس لیے مواد کے انتخاب میں فن کار کو کوئی دخل نہیں ہوتا اور اس لیے یہ بھی اس کے اختیار میں نہیں کہ وہ اخلاق کو اپنا منظر بنائے۔ یہ دوسری بات ہے کہ اس کے وجدان پر جب کسی تخلیق کا اظہار ہو جائے تو اس کی افادیت کو محسوس کرتے ہوئے وہ اس تخلیق کی خارجی پیش کش میں تاخیر نہ کرے۔

کروچے کے نظریۂ اظہاریت پر متعدد اعتراضات کیے گئے ہیں۔ ان میں ایک اعتراض تو یہ ہے کہ فن ایک طرح الہام بن کے رہ جاتا ہے۔ فن کار کی سنجیدہ کوشش کو اس میں کوئی دخل نہیں رہتا۔ دوسری اہم بات یہ کہ جب کوئی تخلیق بسرعت تمام پوری تکمیل کے ساتھ فن کار کے ذہن میں جلوہ گر ہوگئی تو پھر اس میں ارتقا کا کوئی امکان نہیں رہ جاتا۔ بہر حال متعدد خایوں کے باوجود کروچے کا نظریۂ اظہاریت جمالیات کی دنیا میں بڑی اہمیت رکھتا ہے اور کروچے کا یہ نظریہ بھی قابل توجہ ہے کہ فائدہ پہنچانا علوم کا کام ہے۔ فنون کا مقصد تو محض مسرت آفرینی ہے۔

کروچے کا شاگرد، اس کے فلسفے کا مفسر اور ساتھ ہی نکتہ چیں جین ٹیل (۱۹۴۴ء) اطالیہ کا باشندہ تھا۔ اسے نو تصوریت کا بانی خیال کیا جاتا ہے۔ کروچے کے نزدیک فن وجدان کا مکمل اظہار ہے۔ جین ٹیل اس نظریے کو رد کرتے ہوئے "احساس" کو ہی فن تسلیم کرتا ہے۔ کہتا ہے کہ جب تک فن کار کسی شے کو پوری طرح محسوس نہ کرے اس وقت تک وہ اسے فن کی شکل میں پیش نہیں کر سکتا۔ مگر یہ احساس سطحی ہو اور پوری گہرائی نہ رکھتا ہو تو فن کے ذریعے حسن نہیں قبیح وجود میں آتا ہے۔ کروچے کے نزدیک فن کار کو فن پر قابو نہیں ہوتا۔ اس کے برعکس جین ٹیل فن کو ایک سنجیدہ عمل قرار دیتا ہے اور غور و فکر کی کمی کو ناقص فن وجود میں آنے کا سبب بتاتا ہے۔

امریکی عالم جمالیات جارج سنٹیانا (۱۹۵۲ء) حسن کو ایجابی اور معروضی قدر

بتانا ہے یعنی اس کے نزدیک حسن وہ شے ہے جو سراپا لذت و انبساط اور بطور صفت کسی عروفت میں موجود ہوتی ہے۔ گویا - معروف میں سرور و انبساط نہ دے سکے۔ اسے خوبصورت نہیں کہا جاسکتا۔ ہم کسی حسین شے کو دو حرت سراہ سکتے ہیں۔ مثلاً ہم کہیں کہ یہ حسین ہے یا یہ کہیں کہ نہیں اس سے حظ حاصل ہوتا ہے اگر ہم یہ دوسرا بند کہیں تو یہ اس بات کا ثبوت ہے کہ ہمارا تنقیدی شعور زیادہ ترقی یافتہ ہے۔ دوسرے یہ کہ حسن میں بقیہ پیچیدگی اور ابہام ہوگا وہ انتخابی زیادہ معروفی نظر آئے گا۔ نیز کسی شے کے حسین ہونے کے لیے دیکش شکل اور پرکشش رنگ کا ہونا ضروری ہے۔ جو اس شخص کے ذریعے حسن کو سراہا جاتا ہے لیکن سنیانا کے نزدیک باصرہ اور سامعہ کا اس میں زیادہ حصہ ہوتا ہے۔

جمالیات میں جنسی جذبے کو سنیانا زیادہ اہمیت دیتا ہے۔ اس کا کہنا ہے کہ جنسی جذبہ نہ ہوتا تو حسن کشش سے محروم رہتا۔ مرد اور عورت کے درمیان جو جنسی کشش ہے وہ نہ ہوتی اور محبت کا جذبہ ناپید ہوتا تو فکر انسانی احساس حسن سے نااہل ہوتی گویا جمالیاتی شعور میں جنسی جذبہ بڑی حد تک کارفرما ہوتا ہے۔

انگریزی تنقید اور جمالیات کی تاریخ میں ہر برٹ ریڈ کا نام بڑی اہمیت کا حامل ہے۔ اس کے نزدیک خوبصورت اشیا سے متاثر ہونے ہی کو احساس حسن کہتے ہیں اور ان اشیا کی پیش کش ہی کے ذریعے فن وجود میں آیا۔ گویا مسرت انگیز سورتوں کی تخلیق کا نام فن ہے۔ حسین اشیا سے محفوظ ہونے کی صلاحیت ہر کس و نا کس میں نہیں پائی جاتی۔ بعض نظریہ رنگوں کے معاٹے میں اندھی ہوتی ہیں بالکل اسی طرح بعض لوگ حسن کو سراہنے کی صلاحیت سے محروم ہوتے ہیں۔

ڈان پال سارتر (۱۹۰۴ء) عہد حاضر کا عظیم مفکر ہے۔ اس کی وجودی فکر فلسفہ اور ادب دونوں کے لیے انقلاب آفریں ثابت ہوئی۔ لفظ اور لفظ کے استعمال

کے بارے میں اس نے جو نظریہ پیش کیا وہ بیسویں صدی کے علمائے ادب کے لیے خصوصی دلچسپی کا موضوع رہا۔

سادتر ادب کے لیے وابستگی کو ضروری خیال کرتا ہے اور ادیب کو مشورہ دیتا ہے کہ وہ ادب کو اپنے خیالات و افکار کی اشاعت کے لیے استعمال کرے لیکن وہ شروشاہری میں امتیاز کرتا ہے۔ شرننگار اپنی تصنیف کے ذریعے اپنے خیالات دوسروں تک پہنچاتا ہے اس لیے ابلاغ اس کی تحریر کے لیے ضروری ہوا اور اپنے خیال کی وضاحت کرنا اسے قاری کے لیے قابل فہم بنانا اس کی ذمہ داری قرار پائی۔ سادتر وجودی مفکر ہے اور ادب میں 'غیر ارادی اظہار ذات' کا قائل ہے۔

موسیقار، مصور و صورت گر کا معاملہ اس کے نزدیک شرننگار سے بالکل مختلف ہے۔ اول الذکر کو وہ 'تخیلی' اور موخر الذکر کو 'حقیقی' کے دائرے میں جگہ دیتا ہے۔ شرننگار میں استعمال ہونے والے الفاظ متعین معنی رکھتے ہیں۔ گویا ہر لفظ علامت ہے اور کسی خاص شے کی طرف اشارہ کرتا ہے جبکہ سر، رنگ اور ہیئت کے کوئی معنی نہیں ہوتے۔ اس لیے اظہار خیال اور ابلاغ ان فنون کے مقاصد میں شامل نہیں۔ کسی نغمے کا خوش آئند ہونا کافی ہے۔ کسی تصویر کا پرکشش ہونا ہی اس کا انعام ہے۔ کسی مجسمے کی جاذبیت اس کے وجود کا معقول جواز ہے۔ فن کار کا کوئی جذبہ تخلیقی عمل سے گزر کر ایک مکمل معروض کی شکل اختیار کر لیتا ہے۔ یہ معروض سر یا حسن یا معنی و مقصد سے بے نیاز! اس کی مثال یوں دی جا سکتی ہے کہ مصور کسی غریب کی جھونپڑی کا نقشہ کھینچ سکتا ہے۔ یہ کام شرننگار کا ہے کہ وہ اس کے مکین کی غربت کا ذکر کر کے ہمارے اندر جذبہ ہمدردی کو بیدار کرے۔ کوئی نئے مسرت خیز ہو سکتی ہے تو کوئی درد انگیز مگر اس لیے سے اس مسرت و درد کی نوعیت معلوم نہیں ہو سکتی۔ مصور رنگوں کے انتخاب سے اپنی دلی کیفیات کا اظہار تو کر سکتا ہے مگر ان کی صراحت اس کے لیے دشوار ہے۔ مختصر یہ کہ سادتر کے نزدیک حسن صرف حسن ہے



اس کا کام متاثر کرنا ہے۔ ابلاغ خیال اس کا مقصد نہیں۔

اور اب ہم آتے ہیں اصل موضوع یعنی شاعری کی طرف۔ سارتر شاعری کو نشر کے بجائے موسیقی، مصوری، سنگ تراشی کے نزدیک خیال کرتا ہے۔ نشر میں خیال اہم ہوتا ہے چنانچہ نشر کے لیے ابلاغ لازمی ہوا۔ شاعری میں جذبہ الفاظ کے تاباں ہو کر اپنی شناخت کھودیتا ہے۔ اس لیے کوئی شاعر یا کوئی نظم صرف کسی ذہنی کیفیت یا زیادہ سے زیادہ کسی مبہم سے خیال کو قاری تک پہنچا سکتی ہے۔ وضاحت و صراحت نہ یہاں ممکن ہے نہ مستحسن۔ غرض سارتر کے ہاں شاعر اور شاعر نگار ہمیشہ کے لیے ایک دوسرے سے علیحدہ ہو چکے ہیں۔ ان کی دنیاؤں میں بے انتظابین ہے۔ یہ درست ہے کہ شاعر نگار جی لکھتا ہے اور شاعر بھی لیکن ان دونوں میں سوائے بات کی جنبش کے جو خوف، تم کرتی ہے کوئی چیز مشترک نہیں۔ سارتر فن کار کی آزادی کا قائل ہے۔ وہ پسند نہیں کرتا کہ کوئی اسلوب اس پر تسلط کر دیا جائے۔ کہتا ہے کہ موضوع اسلوب کے انتخاب میں معاون ضرور ہوتا ہے مگر اس پر ماسر نہیں ہوتا۔ سارتر یہ راستہ بھی دیتا ہے کہ اسلوب سے پہلے موضوع کا انتخاب ضروری ہے۔ لفظ کی بالادستی پر اس نے کئی جگہ زور دیا ہے۔ اس کے نزدیک شاعری کی زبان سخن ان کا شمار ہے۔ الفاظ میں زندگی برقی رو کی طرح دوڑ رہی ہے۔ شاعر انھیں پوری طرح اپنی گرفت میں لے لے یہ ممکن نہیں۔ شاعری میں "الفاظ اشیا بن جاتے ہیں اور تخلیق میں اس انداز سے جوڑے جاتے ہیں جس طرح مصور رنگوں کو ایک دوسرے سے مربوط کرتا ہے۔ ایک نظم — ایک عروض — کی تخلیق کے لیے شاعر متعدد چھوٹی چھوٹی کائناتوں (MICROCOSMOS) کو ایک دوسرے میں پیوست کرتا ہے۔ مصرع کمپوز کرتے ہوئے وہ ایک عروض کی تخلیق کرتا ہے۔ موسیقی اور مصوری کے بے سیل اور ہم آہنگ سروں اور رنگوں کی طرح لفظی عروضات ایک طلسمی تراز سے کے درمیان یکجا ہوتے ہیں اور ایک دوسرے پر حملہ آور ہوتے ہیں، ایک دوسرے کو پسپا کرتے ہیں اور جڑا ڈالتے ہیں اور ایک دوسرے کی طرف

کھینچتے ہیں۔ ان کا یہ باہمی ربط اس شامراۓ وحدت کی بنیاد ہے جو شعری معروض کے طور پر ہمارے سامنے آتی ہے۔

سقراط سے سارتر تک اہم علما و مفکرین فلسفہ حسن و فن کے بارے میں جن خیالات کا اظہار کرتے رہے ہیں ان کا عدت خلاصہ یہاں پیش کیا گیا ہے۔ اس مختصر مضمون میں نہ تو تمام علمائے جمالیات کا ذکر ممکن تھا نہ ان کے جملہ افکار کا۔ اس لیے ہم نے اپنے دائرہ کار کو نہایت اہم شخصیات اور ان کے منتخب افکار تک ہی محدود رکھا ہے۔ تاہم اس مضمون سے اتنا اندازہ ضرور ہو جائے گا کہ فلسفہ حسن و فن کن منزلوں سے گزرتا ہوا عہد حاضر تک پہنچا ہے۔

## حواشی:

Bernard Bosanquet : A History of Aesthetics

London , 1956 . p.1.

مولانا ابوالکلام آزاد ایک خط میں لکھتے ہیں :

انسان خدا کے مادر اسے عقل اور غیر شخصی تصور پر قنات نہ رہ سکا۔ اور کسی نہ کسی

شکل میں اپنے افکار و احساسات کے مطابق ایک شخصی تصور پیدا کرتا رہا ....

غیر منافی تصور کو انسان پکڑ نہیں سکتا اور طلب اسے ایسے مطلوب کی ہوئی

جو اس کی پکڑ میں آ سکے۔ وہ ایک ایسا جلوہ مجبوری چاہتا ہے جس میں اس کا دل

ایک سکے جس کے حسن گریزوں کے پیچھے وہ والہانہ دور سکے۔ جس کا دامن

کبرائی پکڑنے کے لیے اپنا دست عجز و نیاز بڑھائے۔

— غبارِ خاطر، طبع لاہور ۱۹۵۲ء، ص ۱۳۶ و ۱۳۷

۱۔ احمد صدیق بخٹور : تاریخ جمالیات۔ علی گڑھ ۱۹۵۹ء، ص ۲۴

۲۔ نصیر احمد ناصر : تاریخ جمالیات، جلد اول لاہور ۱۹۵۲ء، ص ۵۲

۳۔ شمس الرحمن فاروقی *mimesis* کا ترجمہ "نقاری" کے بجائے "نمائندگی" کرتے ہیں۔

نقدیقین کی عمارت سے ہے (ان میں پھر بھی شامل ہے) کو اور مطلوب ہے *mimesis*

سے محض اس قسم کی نقل مراد نہیں لی جتی جس کا تاثر لفظ *imitation* سے پیدا ہوتا ہے۔

شعریات، طبع دہلی ۱۹۷۹ء، ص ۵

۴۔ میں نے خود ان شاعروں کی اپنی نظموں سے کچھ نمایاں اقتباسات پڑھ کر انھیں سنائے اور یہ

سوچ کر کہ وہ مجھے کچھ سمجھا سکیں گے ان سے معنی دریافت کیے، کیا آپ یقین کریں گے؟ جی

یہ سچائی تسلیم کرتے شرم آتی ہے کہ مشکل سے وہاں کوئی ایسا شخص ہوگا جو ان نظموں کے بارے میں ان شاعروں سے بہتر اظہار خیال کر سکتا ہو:

Plato: *Apology*, translated by B. Jowett, p. 32.

۷۔ شعریات ص ۱۰

۸۔ سید ممتاز حسین، سنٹ تنقیدی گوشے، دہلی ۱۹۷۲ء، ص ۱۵۰

۹۔ شمس الرحمن فاروقی نے اس کا ترجمہ 'تنقیہ' کیا ہے، شعریات ص ۱۰

۱۰۔ 'قلب فی طلائع نیت اور دکھ کا نفعہ' تو ریمکس کی خوشیاں ہیں لیکن نطفہ انگیزی اور لذت پذیری عمل میں نظر آتی ہے۔

— ایمیٹورس، انتخاب، ص ۱۰۹، بحوالہ تاریخ جمالیات جلد اول، ص ۱۲۳

۱۱۔ زینو خود کشی کو افسانہ کا جائز حق قرار دیتا ہے، چنانچہ ۲۹۵ قبل مسیح میں اس نے خود کو مار ڈالا۔

۱۲۔ تاریخ جمالیات، جلد اول ص ۱۴۶

۱۳۔ *The Sublime* جس کا انگریزی ترجمہ ہے *The Sublime*

بعض کے نزدیک پہلی صدی عیسوی کے کسی غیر معروف مصنف کا کارنامہ ہے۔

۱۴۔ 'تذریعہ' کا خیال ہے کہ اس نے فلاطون کی عینیت اور ڈیو (پلٹن) کی مادیت کے درمیان

فلسفہ وحدت الوجود کی بنیاد ڈالی اور یہ بتایا کہ مادہ روح سے الگ نہیں ہے بلکہ مادہ روح

سے متزین کرنے کے سبب پیدا ہوا ہے۔ اس لیے اس کی طرف رجوع ہونے اور بلند ہونے

کی ایک فطری خواہش ہے۔ — افلاطونس کا نظریہ جمالیات، ص ۲۰۵

۱۵۔ بعض ناقدین کا خیال ہے کہ دو فن کی قدر کرتا تھا مگر اس زمانے میں صورت گری اور

بہت پرستی ایک ہی شے خیال کیے جاتے تھے، اس لیے اگستائن نے فن کی مخالفت شروع کر دی۔

بحوالہ تاریخ جمالیات ص ۲۱۳

A. G. Baumgarten: *Aesthetics*, p. 1



۱۷۔ تاریخ جمالیات ، جلد اول ، ص ۳۱

A. G. Baumgarten : Metaphysics , p. 662. ۱۸

۱۹۔ مردانہ حسن کو رد جنال اور نسوانی حسن کو جنال کہتے ہیں اور مرد کے جنال کو عورت کے جنال سے زیادہ مکمل بتاتا ہے۔

Bosanquet : A history of Aesthetic , p. 242 ۲۰

Reynolds : Discourses (1744) ۲۱

David Hume : Treatise of Human Nature ۲۲

Lessing : Modern Painters p. 401 ۲۳

Bosanquet : A history of aesthetic pp 203-204 ۲۴

Critique of Pure Reason (1781) ۲۵

نصیر احمد ناصر اس کا ترجمہ "تنقید عقل خالص" کرتے ہیں اور "تنقید عقل محض" کو غلط ترجمہ بتاتے ہیں۔ تاریخ جمالیات ، جلد دوم ، ص ۱۰

Observations on the feeling of the ۲۶

Sublime and Beautiful (1764)

۲۷۔ نصیر احمد ناصر : تاریخ جمالیات ، جلد دوم ، ص ۷۱

Hegel : Aesthetic 1 p 57 ۲۸

۲۹۔ فن کے تمام شاہکار اس امر پر دلالت کرتے ہیں کہ ان کے مافیہ یا مواد پر ہر پہلو سے

بار بار غور و فکر کر لیا گیا ہے : — سبکگل ، محاورہ تاریخ جمالیات ، دوم ص ۱۳۰

The Philosophy of Schopenhauer ۳۰

(Erwin Edman) pp. 155-161

۳۱۔ بعض مفکرین جمالیات نے موسیقی کو دیگر فنون کے مقابلے میں زیادہ اثر اٹھنے بتایا ہے۔

کوٹے نے کہا ہے: فن تعمیر منجھ کو سیتی ہے اور تناسب ایک خاموش وساکت ہے: چنانچہ تمام فنون موسیقی کی خصوصیات تک پہنچنے کے آرزو مند رہتے ہیں۔

تاریخ جمالیات، جلد دوم، ص ۲۰ و ۲۱

Ruskin : Modern Painters : ۱۸۴۰-۱۸۴۹

Ruskin : unto this Last : ۱۸۵۰-۱۸۶۰

۳۰۔ "انسٹانی : فن کیا ہے : ۱۸۵۰-۱۸۵۹ ترجمہ جمیل جالبی : رسلو سے ایڈیٹ تک ص ۲۷۵ تا ۳۹۵

۳۱۔ احمد صدیق مجتوں : تاریخ جمالیات ۱۸۵۹-۱۸۶۰ ص ۲۹

۳۲۔ سلا نصیر احمد ناصر اسی خیال کا اظہار کرتے ہیں۔ ملاحظہ ہو تاریخ جمالیات جلد دوم ص ۲۶

۳۳۔ کروچے : شاعری کا جواز : ترجمہ جمیل جالبی : رسلو سے ایڈیٹ تک، ص ۲۳۲

Groce : Aesthetia : ۱۸۵۹-۱۸۶۰

Santayana : The sense of Beauty : ۱۸۸۰-۱۸۸۹

۳۴۔ ۱۸۸۰-۱۸۸۹ : نواب حسین : جمالیات شرق و غرب ص ۱۸۹، ۱۸۸ و ۱۸۸۔

حُسْنُ وَفَن کے بنیادی مباحث

آمبورن نے کہا ہے کہ کوئی تنقیدی فیصلہ جمالیاتی اقدار پر نظر رکھے بغیر صحیح نہیں ہو سکتا۔ سنیانا کی رائے ہے کہ فلسفہ جمال کی مدد سے بغیر کوئی تنقید کامیاب نہیں ہو سکتی گویا جمال اور فلسفہ جمال کو سمجھنے بغیر شعر و ادب کو پرکھنا ممکن نہیں۔ دراصل یہ حسن اور حسن کے نتیجے میں پیدا ہونے والی جاذبیت ہی ہے جو فن کو بقائے دوام عطا کرتی ہے۔ زندہ رہنے والا فن جمالیاتی اقدار کے بغیر وجود میں آ ہی نہیں سکتا۔ انہی اقدار کی تلاش جمالیات کا مقصود ہے۔ ہیکل نے حسن اور فن کے بارے میں جن خیالات کا اظہار کیا ہے اس کا یہ مطلب نکلتا ہے کہ فلسفہ فنون لطیفہ ہی کا نام جمالیات ہے۔

جمالیات کے بارے میں علمائے شرق و غرب کے افکار دو ابواب کی شکل میں اس کتاب میں شامل ہیں۔ ان کی مدد سے فلسفہ حسن و فن کے بنیادی مباحث کو سمجھنا کسی حد تک آسان ہو جاتا ہے۔ زیر نظر مضمون اسی کو سمجھنے کی ایک حقیر سی کوشش ہے۔

## حسن کیا ہے؟

حسن شناسی اور حسن پرستی انسان کی فطرت میں داخل ہے۔ اس لیے وہ ہمیشہ حسن کی طرف کھینچتا رہا۔ حسن کے معیار بدلتے بدلتے عہد بہ عہد تبدیل ہوتے رہے مگر ایسا کبھی نہیں ہوا کہ



حسن میں انسان کی دلچسپی کم ہو گئی جو ذہن انسانی جب غور و فکر کے قابل ہو تو اسے بے شمار سوالوں نے اپنی طرف متوجہ کیا۔ ان میں ایک اہم سوال یہ تھا کہ حسن آخر ہے کیا۔ اس کا جواب اس لیے آسان نہ تھا کہ زمانہ قدیم میں حسن کا تصور ماورائی اور غیر جسمانی تھا۔ چنانچہ فلاسفہ عہد قدیم سے لے کر عہد حاضر تک حسن کے بارے میں جتنے نظریات پیش کیے گئے ان میں زبردست اختلافات اور تضاد پایا جاتا ہے۔ قدیم یونانی، حسن کو ذات خداوندی کا منظر اور اس لیے اسے ابدی و ازلی اور لافانی مانتے تھے۔ حسن، خیر اور صداقت ان کے لیے ہم معنی تھے۔ سقراط ذات لایزال کو سرتاپا جمال خیال کرتا تھا جس کی تجسیم اس کے نزدیک شرک و بت پرستی کے مرادف تھی۔ یہ سوال وہ بار بار دہراتا تھا کہ کیا غیر مرئی شے کی تصویر اتاری جاسکتی ہے۔ اس کے بعد افلاطون نے اپنے استاد کے انہی خیالات کی اشاعت کی۔ آخر کار ارسطو کی تعلیمات کے نتیجے میں مابعد الطبیعیاتی تصورات کی گرفت کم ہوئی تو حسن کے بارے میں نظریات بھی تبدیل ہوئے لیکن حسن کا مفہوم اب بھی پورے طور پر واضح نہ ہو سکا۔

اکثر علمائے جمالیات نے سقراط و افلاطون کی رائے سے اتفاق کرتے ہوئے حقیقت کو حسن کا ہم معنی قرار دیا۔ بام گارٹن نے حقیقت اور حسن کو ایک ہی شے کے دو روپ بتایا اور کہا کہ جس چیز کا علم ہمیں تعقل کے ذریعے ہوتا ہے اسے حقیقت کہتے ہیں اور جس چیز کا علم احساس کے ذریعے ہوتا ہے اسے حسن کا نام دیتے ہیں۔ بوئیلو نے کہا کہ سوائے اس کے جو حق ہے کوئی شے حسین نہیں ہو سکتی۔ سسرڈ نے مناسب و ہم آہنگی کو حسن کی روح بتایا۔ آگسٹائن کی رائے بھی کم و بیش یہی ہے۔ ہنری ہوم کا کہنا ہے کہ فطرت اس لیے حسین ہے کہ اس میں ترتیب، تنظیم اور تناسب جیسے اوصاف پائے جاتے ہیں۔ ہربرٹ ریڈ نے یہ خیال پیش کیا کہ اشیا کی ظاہری شکل، سطح اور کمیت کی ترکیب و تناسب ہی ان میں حسن پیدا کرتے ہیں۔ ان علمائے پہلے افلاطونس نے یہ تسلیم کرنے سے انکار کر دیا تھا کہ حسن، مناسب و ہم آہنگی کا نام ہے۔ اس کے الفاظ میں حسن ایک ایسا نور ہے جو ان صوب چیزوں سے بلند و بالا ہے۔ برک دلائل سے

ثابت کرتا ہے کہ حسن تناسب و موزونیت کا نام نہیں۔ یہ قطعاً ممکن ہے کہ کسی چیز میں تناسب نہ ہو اور وہ حسین ہو یا اس میں تناسب ہو اور وہ قبیح و مکروہ ہو۔

حسن کے سلسلے میں سب سے پیچیدہ سوال یہ رہا ہے اور اس کا جواب آج تک نہیں دیا جاسکا کہ حسن افادی ہے یا غیر افادی۔ اس بارے میں سب سے پہلا قول ارسطو کا ملتا ہے جس نے کہا تھا کہ ”حسن اس چیز کا نام ہے جو کسی غرض کو پورا کرے“ شیفلٹس بری کار جہان اخلاق و افادیت کی طرف لکھا۔ اس کے نزدیک حقیقی حسن صرف وہ ہے جو انسانی اعمال میں پایا جائے۔ حسن اور نیکی کو وہ ایک ہی شے خیال کرتا تھا۔ ہر ذرا اخلاقی اقدار کا قائل تھا اور حسن کو افادیت کی کسوٹی پر پرکھتا تھا۔ یہی رائے بوئیلو اور ہیوم کی تھی۔ لیکن ان مفکرین کے خلاف رائے رکھنے والوں کی تعداد بھی کم نہیں۔ شلار ماخر حسن میں افادیت کی تلاش کو گمراہی خیال کرتا ہے۔ ہیگل حسن کو نیکی، افادیت اور لذت سے بالاتر بتاتا ہے اور اسے خواہش سے ماوراء قرار دیتا ہے۔ جو فراسے بھی افادیت کے نظریے کے سخت خلاف ہے۔ کہتا ہے جن چیزوں سے حظ حاصل ہوتا ہے وہ افادیت نہیں رکھتیں۔ ٹوڈنٹر کی رائے ہے کہ جو اشیا غرض سے ملوث ہوں وہ کسی طرح حسین نہیں ہو سکتیں بلکہ ہر برٹ اسپنسر تو یہاں تک کہتا ہے کہ جب کوئی چیز مفید نہیں رہتی تو اس کی کشش میں اضافہ ہو جاتا ہے مثلاً کوئی قلعہ جب کھنڈر میں تبدیل ہو کر کسی کام کا نہیں رہتا تو سیاحوں کی توجہ کا مرکز بن جاتا ہے۔ کانٹ بھی حسن کو بے افادہ بتاتا ہے۔ شوپنہار کے نزدیک حسن فرار ہے حسن کی دلفریبی ذرا دیر کے لیے آلام و مصائب کو بھلا دیتی ہے۔ نطشے کو فرار سے نفرت ہے۔ وہ ساری زندگی رومانیت سے نفرت کرتا رہا کیونکہ اس کے نزدیک وہ زندگی سے فرار کا سبق دیتی ہے۔ المیہ کو وہ قدر و منزلت کی نظر سے دیکھتا ہے کیونکہ وہ انسان کو مصائب سے نبرد آزما ہونے کا حوصلہ عطا کرتی ہے۔ غرض یہ کہ حسن کو ابتدا میں افادی نقطہ نظر سے دیکھا گیا لیکن وقت گزرنے کے ساتھ اس میں تبدیلی آتی گئی۔ یہاں تک کہ ہمارے عہد میں سارتر نے

اعلان کیا کہ حسن معنی و مقصد سے بے نیاز ہے۔

اس بحث نے بھی خاصا طول پکڑا کہ حسن مشہور میں ہوتا ہے یا یہ شاہد کی آنکھ ہے جو اس میں حسن تلاش کریتی ہے۔ مطلب یہ کہ حسن موضوعی ہے کہ معروضی۔ اسپنوزا نے کہا کہ دنیا کی کوئی شے نہ اصلاً حسین ہے نہ بد شکل۔ یہ ہماری ذاتی پسند نا پسند یا ذہنی کیفیت ہے جو کسی شے میں حسن دیکھتی ہے تو کسی میں بد صورتی۔ برکھے کے نزدیک بھی حسن انسانی ذہن کی پیداوار ہے اور مشاہدے پر اس کا دار و مدار ہے۔ جیٹسن داخلی حسن کو ستائش حسن کا دوسرا ٹھہراتا ہے۔ اس کی رائے ہے کہ دیکھنے والے کی نظر میں حسن ہو تو ہر شے حسین نظر آتی ہے۔ تقریباً یہی بات وائٹ ہیڈ نے کہی۔ اس کا قول ہے کہ حسن ہر حال میں نظر کا محتاج ہے۔ رینالڈز کا ابتدا میں تو یہ خیال تھا کہ کوئی شے بذات خود نہ قبیح ہوتی ہے نہ حسین۔ یہ ہماری عادت یا ماحول ہے جو کسی چیز کو بد صورت یا خوب صورت کر دکھاتا ہے لیکن بعد میں اس نے اپنی رائے بدل دی اور کہا کہ ”جو شے ہمیں محفوظ کرتی ہے وہ کسی اصول کے تحت ہی ایسا کرتی ہے“ شلر، ہیگل، ٹالسٹائی اور دیگر مفکرین نے اس خیال کا اظہار کیا کہ حسن موضوعی بھی ہے اور معروضی بھی۔ اسی نقطہ نظر کو آج قبول عام حاصل ہے حسین کہلانے کے لیے معروض میں کسی نہ کسی معیار کے مطابق حسن کا موجود ہونا ضروری ہے پھر دیکھنے والا حسب توفیق اس سے محفوظ ہو سکے گا۔ کہا گیا ہے کہ حسن سیلی راہ چشم محبتوں بایں دیدہ یعنی کچھ نہ کچھ حسن تو سیلی کے چہرے میں موجود ہونا ضروری ہے۔ باقی مجنوں کی آنکھ میں ہوتا ہے۔

ہمیں حسن کا احساس حواس خمسہ کے ذریعے ہوتا ہے۔ لیکن مشاہدہ حسن کے معاملے میں ان پانچوں حواس کو برابری کا رتبہ حاصل نہیں۔ ایکویناس نے نزدیک باصرہ اور سامعہ احساس حسن کے سلسلے میں اہم اور باقی تینوں غیر اہم ہیں۔ ان دونوں میں بھی باصرہ اس کے نزدیک زیادہ اہم ہے۔ اپنی رائے کی حمایت میں وہ کہتا ہے کہ ”ذائقہ اور بو کو خوبصورت نہیں کہا جاتا“ لارڈ کیمرز بھی مشاہدہ حسن کو باصرہ و سامعہ تک ہی محدود مانتا ہے بلکہ اس کے



نزدیک حسین اشیا کا تعلق صرف باصرہ ہی سے ہوتا ہے۔ لہذا وہی اشیا خوبصورت ہوتی ہیں جو ہمارے نظر کو متاثر کرتی ہیں۔ سامعہ کے ذریعے متاثر کرنے والی اشیا خوشگوار تو ہو سکتی ہیں مگر خوبصورت نہیں ہو سکتیں۔ یہ محض زبان کا استعمال ہے کہ آواز، خیال یا واقعہ کو بھی خوبصورت کہہ دیا جاتا ہے؟ سستیانا بھی اسی خیال کی تائید کرتا ہے؟

فلسفہ جمال کے ضمن میں حسن کے دونوں مظاہر جلال و جمال کی بحث بھی چلی۔ یہ دونوں حسن کے دو روپ ہیں۔ جس چیز میں شان و شکوہ، جبروت و عظمت یا وجاہت و ہیبت پائی جائے اسے ہم جلال کا نام دیں گے۔ آفتاب، آفتاب اور سمندر اس کی مثال ہو سکتے ہیں۔ لطافت و نزاکت رکھنے والی اشیا جمیل کہلائیں گی۔ شبنم، سبزہ زار، لالہ و گل اس کی مثال ہیں۔ ونگل مان اس امتیاز کی تائید کرتا اور مرد کے جلال کو عورت کے جمال سے زیادہ مکمل بتاتا ہے۔ برک جلال کو حسن سے الگ کوئی شے مانتا ہے۔ کانت حسن کو جمال کے معنی میں استعمال کرتا ہے اور ان اشیا کو جو اپنے حجم اور عظمت سے ہمیں مرعوب کر لیتی ہیں جلیل کے دائرے میں جگہ دیتا ہے۔

صرت یہی نہیں بلکہ حسن کے سلسلے میں اور طرح طرح کی بحثیں چلیں مثلاً ونگل مان کی طرح کسی نے سادگی میں حسن دیکھا تو ہوگا رتھ کی طرح کسی کو مرصع کاری میں حسن کا جلوہ نظر آیا۔ کوئی سیدھے خطوط کو حسین کہتا ہے تو کسی کو آڑی ترچھی لہر یا دارنیر میں حسین نظر آتی ہیں لیکن ایک نقطہ ایسا ہے جہاں سب متفق نظر آتے ہیں۔ وہ یہ کہ حسن اور مسرت ایک ہی شے کے دو نام ہیں۔ برک، رینالڈز، لیسنگ، ٹالسٹائی، جوفراے، بام گارٹن اور تقریباً تمام علمائے جمالیات نے تسلیم کیا ہے کہ حسن مسرت انگیزی کا باعث ہوتا ہے۔ خواہ ثابت نہ کر سکتا ہو مگر یہ بات وہ انسان بھی جانتا تھا جس نے ابھی شعور کی منزل میں قدم نہ رکھا تھا۔ اسے احساس تھا کہ اس کے چاروں طرف پھیلی ہوئی کائنات میں ایسا بہت کچھ ہے جو دل کو اپنی طرف کھینچتا ہے۔ مٹی کی ٹکیوں پر بنی اور غاروں کی دیواروں پر کھدی تصویریں اس خیال کی تصدیق کرتی ہیں کہ



قدیم انسان نے جن چیزوں کو پسند کیا ان کی شکلیں بنا کر اپنے احساس جمال کو تسکین دے لی۔ مگر یہ تسکین اس کے لیے کافی نہ تھی۔ خوب سے خوب تر کا تلاش انسان کی فطرت ہے۔ پھر شوق کو طلب اس شے کی ہوتی ہے جسے پانا مشکل ہو۔ اسے مظاہر فطرت سے زیادہ کسی ”حسین“ کی تلاش ہوتی۔ اس کے ذہن کی پرواز آخر کار یہاں تک پہنچی کہ یہ مظاہر اتنے حسین ہیں تو ان کا خالق یا وہ ذات جس کا یہ عکس ہیں اس کے حسن کا کیا عالم ہو گا! بس اس نے ذہن میں ایک بت تراشا اور اس کی پرستش شروع کر دی۔ یوں حسن مطلق کے تصور نے جنم لیا۔ ہزاروں سال تک حسن کا یہی غیر جسمانی اور مادی تصور غالب رہا۔ حسن پرست ایک خیالی دنیا میں گم رہے اور ان کے گرد و پیش مادی حسن کی جو دنیا جلوہ آ رہی تھی اسے نظر انداز کرتے رہے۔ مگر تا کے؟ اس رویے کے خلاف شدید رد عمل ہوا اور یہ سوال کیا جانے لگا کہ حسن اگر کوئی پراسرار شے ہے اور پردہ غیب میں مستور ہے تو وہ ہمارے کس کام کا۔ ہیگل کے نظام فکر پر غور کیجیے تو وہ یہ کہتا نظر آتا ہے کہ ”اگر حقیقت ادنیٰ تصور ہی ہے تو مادی یا جسمانی مظاہر کے بغیر اس کا ہونا ہونا برابر ہے۔“ ہیگل اسی ہیئت کو حسین مانتا ہے جو اپنے تصور کا مکمل اظہار ہو۔ کروچے کا خیال بھی یہی ہے۔ اس سے ہم اتنا نتیجہ تو نکال ہی سکتے ہیں کہ حسن کسی مجرد تصور میں نہیں بلکہ ایک منفرد مظہر میں ہوتا ہے۔ اور یہ کہ محض حسن کا تصور کافی نہیں۔ حسین چیزوں کا وجود ضروری ہے اور انہی سے دراصل ہمیں سروکار ہے کیونکہ یہی فن کار کے لیے نمونے کا کام دیتی ہیں۔

## حسَن و فن :

ہر برٹ ریڈ کے الفاظ میں حسین اشیاء کی پیش کش کے ذریعے فن وجود میں آیا۔ گویا مسرت انگیز صورتوں کی تخلیق کو فن کہتے ہیں۔ لیکن آگے چل کر اس نے اس دائرے کو وسعت دی اور کہا کہ ہر فن کا حسین ہونا ضروری نہیں۔ کوئی خیال، کوئی قابل توجہ شے جسے فن کار

اپنے سانچے میں ڈھال سکے، فن بن جاتی ہے۔ ہمارے گرد و پیش جو کائنات بھری ہوئی ہے اس میں بہت کچھ قابلِ توجہ ہے۔ بس اسے دیکھنے کے لیے قوتِ مشاہدہ اور اس سے متاثر ہونے کے لیے شدتِ احساس درکار ہے۔ جو شخص اس دولت سے مالا مال ہے، کسی شے یا کسی واقعے کو دیکھ کر اس کے دل پر ایک کیفیت گزر جاتی ہے۔ اس کیفیت یا جذباتی ردِ عمل کا نام ہے : جمالیاتی تجربہ ! اب اگر وہ شخص بندِ تخیل کا مالک بھی ہے اور قوتِ اظہار بھی رکھتا ہے تو اپنے تجربے میں وہ دوسروں کو بھی شامل کر سکتا ہے اور جو کچھ اس نے خود دیکھا ہے وہ دوسروں کو بھی دکھا سکتا ہے۔ مثلاً وہ رنگ، آواز یا الفاظ۔ کسی میڈیم کے ذریعے ایسا فن پارہ تخلیق کرے گا جسے دیکھنے یا سننے والے کے دل پر بھی وہی کیفیت گزر جائے جو پہلے فن کار کے دل پر گزری تھی۔ یہ منزل تنقید کی زبان میں ابلاغ کہلائے گی۔

فن کار کا پہلا کام ہوتا ہے انتخاب۔ پوری کائنات اور اس کائنات میں پیش آنے یا آنے والے حادثات و واقعات فن کا خام مواد ہیں۔ ان سب کو کسی فن پارے میں سمیٹ لینا ممکن نہیں۔ لامحالہ فن کار اس کے ایک حصے کو منتخب کر لیتا ہے بلکہ اکثر یہ ہوتا ہے کہ وہ حصہ فن کار کو اپنے انتخاب کے لیے مجبور کر دیتا ہے۔ یہ فن کی پہلی منزل ہوتی۔ اگلی منزل یہ ہے کہ اپنے تخیل سے رنگ آمیزی کر کے اسے فن پارے کی شکل میں پیش کر دیا جائے۔ اس رنگ آمیزی کے لیے ناقدین نے اشتداد *intensification* کی اصطلاح استعمال کی ہے۔ یہ تخلیقی عمل کی مختصر روئیداد تھی۔ اس کی تفصیل شاعری کے ذیل میں پیش کی جائے گی۔

فن کار کو خام مواد مظاہرِ فطرت سے حاصل ہوتا ہے۔ افلاطون نے ان مظاہر کی پیش کش کو تیسرے درجے کی نقائی قرار دیا اور اس لیے فنونِ لطیفہ کو نظرِ حقارت سے دیکھا۔ اس کے نزدیک زمان و مکان سے ماورِ حقیقی عالم مثال ہے اور عالم مجاز اس کی نقل ہے۔ فن کار جب اس کی نقل کرتا ہے تو وہ نقلِ حقیقت سے تین درجے دور اور اسی لیے باطلِ حقیر مونی ہے۔ اس بنا پر فن کار کو اس کی مثالی ریاست میں جگہ نہ مل سکی۔ ارسطو نظریہ نقل

کاسکر نہیں۔ وہ اسے اعلیٰ درجے کی انسانی صلاحیت خیال کرتا ہے۔ فن کو وہ اس لیے قدر و منزلت کی نظر سے دیکھتا ہے کہ فن فطرت کی نقالی نہیں، اس پر اضافہ ہے کیونکہ فطرت کی خامسیاں فن کار کے ہاتھوں دور ہو جاتی ہیں۔ افلاطونس نے یہی بات صراحت کے ساتھ کہی۔ اس نے کہا فن خود کو فطرت کی نقالی تک محدود نہیں رکھتا بلکہ جہاں کمی محسوس کرتا ہے اسے پورا کرتا ہے اور اس کے حسن میں اضافہ کرتا ہے۔ آگسٹائن، لائبسنز اور بام گارٹن فطرت کو مظہر کمال خیال کرتے ہیں اور فن کے لیے اسے مثالی نمونہ قرار دیتے ہیں۔ وٹکل مان کی رائے میں فن کار کو فطرت کے ان مناظر کا انتخاب کر لینا چاہیے جو اس کے مقصد سے مطابقت رکھتے ہوں۔ جس طرح شہد کی مکھی بہت سے پھولوں سے شہد اکٹھا کرتی ہے اسی طرح فنکار کو مختلف مناظر سے مفید مطلب مواد اخذ کرنا چاہیے۔ رسکن کا کہنا ہے کہ اچھا فن فطرت کی نقالی نہیں کرتا ترجمانی کرتا ہے۔ غرض فن کار مظاہر فطرت کو فن میں اپنے انداز سے پیش کرتا ہے۔ مظاہر فطرت کو یہاں وسیع تر معنی میں استعمال کیا گیا ہے۔ زمین و آسمان کے درمیان بشمول انسان و انسانی دماغ، جو کچھ ہے اور جس کا انسانی ذہن تصور کر سکتا ہے وہ سب فن کا موضوع ہے۔

## فن کسے کہتے ہیں؟

فن کسے کہتے ہیں، فن کی کتنی تعریفیں مروج ہیں اور ان میں کون سی تعریف سب سے زیادہ قابل قبول ہے۔ ان سوالوں پر غور کرنے سے پہلے ایک بنیادی بات کی صراحت ضروری ہے۔ فن صرف اسے کہا جاتا ہے جسے انسان نے شعوری طور پر انجام دیا ہو۔ بعض پزندے ایسے گھونسلے بناتے ہیں کہ بطور فن تیار کیے جاتے تو فن کا نام نہ کہلاتے۔ یہی بات دیمک اور شہد کی مکھی کے چھتوں پر صادق آتی ہے۔ لکڑی اور پتھر کبھی کبھی ایسی شکل اختیار کر لیتے ہیں کہ ان میں کوئی صورت نظر آنے لگتی ہے اور آپ انہیں اپنے ڈرامنگ روم کی زینت بنا لیتے ہیں



مگر یہ فن پارے کسی طرح نہیں کہلا سکتے۔ البتہ انھیں جمالیاتی معروض کہا جاسکتا ہے۔  
فن کی مختلف تعریفیں کی گئی ہیں۔ مثلاً ایک تعریف یہ کی گئی:

Art is an expression of feelings  
through a medium.

یعنی کسی میڈیم یا ذریعہ ابلاغ کے ذریعے احساسات کا اظہار فن ہے۔  
دوسری تعریف یہ کی جاتی ہے:

Art is an exploration of reality through  
a sense presentation.

اس کا مفہوم یہ ہوا کہ فن حقیقت کی وہ دریافت ہے جو کسی حسیاتی پیش کش کے ذریعے کی جائے۔  
فن کی ایک اور تعریف یہ کی گئی ہے:

Art is a recreation of reality.

اس تعریف میں فن کو حقیقت کی باز آفرینی کہا گیا ہے۔

دوسری اور تیسری تعریف میں حقیقت پر زور ہے۔ حقیقت کے لغوی معنی لیے جائیں  
تو یہ دونوں تعریفیں جملہ فنون کا احاطہ نہیں کر سکتیں۔ دیو پار کرنے فن کے سلسلے میں تین  
شرطوں کو لازمی قرار دیا ہے۔ پہلی یہ کہ اس میں مسرت بہم پہنچانے کی صفت پائی جائے۔  
دوم یہ کہ کسی فرد واحد کے لیے نہ ہو بلکہ اس میں اجتماعی دلچسپی کا سامان موجود ہو۔ یہ کہہ کر  
پار کرنے آسان اور قابل فہم کی شرط بھی عائد کر دی۔ سوم یہ کہ فن بحیثیت مجموعی جمالیاتی  
مسرت و تسکین عطا کرنے والی ہیئت کا حامل ہو۔ اختراع کا اعلان نمونہ ہو اور نظم و ترتیب  
ہم آہنگی و تناسب رکھتا ہو۔

ٹالسٹائی کے نزدیک فن جذبات و مشاہدات کی تخلیق مکرر ہے تاکہ اظہار و ابلاغ کے  
وسیلع سے اسے دوسروں تک پہنچایا جاسکے۔ فن کار جس تجربے سے دوچار ہوتا ہے اسے وہ



اپنے اندر بیدار کرتا ہے۔ پھر اسے الفاظ، آواز، رنگ یا خطوط کے ذریعے اس طرح پیش کرتا ہے کہ دیکھنے یا سننے والے اس سے محفوظ ہو سکیں اور جو کیفیت فن کار پر پہلے گزری تھی بعینہ وہی فن پارے کے ذریعے ان پر گزر جائے۔ آگے چل کر وہ فن پر کئی شرطیں عائد کرتا ہے۔ ایک تو یہ کہ فن کی عظمت اس میں پوشیدہ ہے کہ اس کا دائرہ وسیع ہو یعنی فن آفاقی ہو۔ بعض کسی عہد یا کسی قوم تک محدود رہنے والا فن بے وقعت ہے۔ اس کی رائے میں فن کا منصب یہ ہے کہ وہ دنیا کے تمام انسانوں کو متحد کرے اور اس کا منشا انسانیت کی فلاح و بہبود ہو۔ مواد و مہیت کی مکمل ہم آہنگی کو بھی وہ فن کے لیے لازمی قرار دیتا ہے۔

فن کی باقی شرائط سے اتفاق و اختلاف ممکن ہے لیکن ایک شرط ایسی ہے جس پر بیشتر مفکرین و ناقدین متفق ہیں۔ وہ ہے سرت آفرینی کی شرط۔ فن پارہ اگر محفوظ و متاثر کرنے کی صلاحیت نہ رکھتا ہو تو اس کا وجود و عدم برابر ہے۔ فشر کے نزدیک حسن سن کی لازمی شرط ہے۔ فن حسن آفرینی کے لیے ہی معرض وجود میں آتا ہے اور یہ مقصد تصور و حقیقت کے امتزاج سے ہی حاصل ہوتا ہے۔ جو ذراے کہتا ہے کہ فطرت اور فن میں فرق یہ ہے کہ فطرت کا حسن اتفاقی ہے، فن میں دانستہ جمالیاتی اثر پیدا کرنے کی کوشش کی جاتی ہے۔ یہی رائے ہیکل کی ہے۔ شیفلز بری اسی بات کو ان الفاظ میں کہتا ہے کہ حسن مادے میں نہیں ہوتا۔ فن کار کی ہنرمندی تخلیق میں حسن پیدا کر دیتی ہے۔ ریٹالڈز اور لیسنگ اس فن کار کا میاب مانتے ہیں جس میں حفظ انگیزی کی صلاحیت پائی جائے۔ شلرنے جذبہ خوش فعلیت کو فن کی اساس قرار دیا تو شدار ماخرنے یہ کہہ کر اس کی مخالفت کی کہ فن جذبہ خوش فعلی سے وجود میں نہیں آتا۔ یہ سنجیدہ کوشش ہے جو اسے جمالیاتی قدر عطا کرتی ہے۔ گویا جمالیاتی قدر وہ شے ہے جسے فن کی پہلی اور ناگزیر شرط قرار دیا جاسکتا ہے۔

## فنون کی تقسیم :

فنون کی تقسیم مختلف انداز سے کی جاسکتی ہے مثلاً وسائل اظہار یعنی میڈیم کے اعتبار سے انھیں مختلف خانوں میں رکھ دیا جائے یا یہ دیکھا جائے کہ وہ کن حسوں کو متاثر کرتے ہیں۔ لیکن بعض فن ایک سے زیادہ حسوں پر اثر انداز ہوتے ہیں۔ شاعری سماعت کو تو محفوظ کرتی ہی ہے لیکن شاعر لفظوں کے ذریعے تصویر کشی کی قدرت بھی رکھتا ہے۔ خوشبو کا ذکر شامہ پر اثر کیے بغیر نہیں رہتا۔ اسی طرح ڈراما کئی حسوں کو متاثر کرنے کی صلاحیت رکھتا ہے۔ رسن صنایع، فنون اور فنون لطیفہ کے درمیان حد فاصل قائم کرتے ہوئے لکھتا ہے کہ جو کام آلات یا آلات کی مدد کے بغیر میکانیکی طریقے پر ہاتھ سے انجام دیا جائے اور ذہن اس سے براہ راست متاثر نہ ہو وہ صنعت ہے۔ فن کے لیے ضروری ہے کہ اس میں ہاتھ اور ذہن دونوں شریک ہوں۔ ہاتھ، دماغ اور دل تینوں مل کر کام کریں تو فنون لطیفہ وجود میں آتے ہیں۔

سارتر کی رائے میں فنون کی دو قسمیں ہیں۔ حقیقی اور تخیلی۔ موسیقی، مصوری اور سنگ تراشی اس کے نزدیک تخیلی فن ہیں۔ شر کو وہ حقیقی کے ذیل میں جگہ دیتا ہے اور شاعری کو موسیقی، مصوری اور سنگ تراشی کے قریب خیال کرتا ہے۔ اس لیے شر سے اس کے مطالبات الگ ہیں اور شاعری سے توقعات بالکل جدا گانہ۔ سارتر شنگار کو مشورہ دیتا ہے کہ وہ اپنی تحریر سے تعلیم کا کام لے۔ چنانچہ شر کے لیے ابلاغ کی شرط لازمی ٹھہری۔ اس کے برعکس شاعری سے اس کی توقع صرف یہ ہے کہ وہ کسی ذہنی کیفیت یا صرف کسی مبہم سے خیال کو قاری تک پہنچا دے۔ توضیح و تصریح کا یہاں گزر نہیں۔ کیونکہ اس کے الفاظ میں شاعری میں جذبہ الفاظ کے تابع ہو کر اپنی شناخت کھودیتا ہے۔

## فن اور افادیت

یہ مسئلہ آج تک اختلاف کا موضوع رہا ہے کہ ادب محض دل بہلانے کا ذریعہ ہے یا زندگی کو سنوارنے اور بہتر بنانے میں اس سے مدد لی جاسکتی ہے۔ قدیم حکماء یونان، سقراط و افلاطون سے لے کر ہوریس، سڈنی، میتھیو آرنلڈ، ٹالسٹائی اور ہمارے یہاں سرسید، حالی و اقبال اور عہد حاضر میں ایلٹ، سارتر اور ایف۔ آر۔ یوس تک بیشتر مفکرین و ناقدین ادب سے اخلاقی اقدار کا تقاضا کرتے رہے ہیں۔

سقراط فن کی افادیت کا قائل ہے مگر افادیت سے اس کی مراد کوئی مادی فائدہ نہیں۔ روح کی علمائیت کو وہ سب سے بڑا فائدہ خیال کرتا ہے۔ افلاطون فن اور خاص طور پر شعر کی تاثیر کا قائل ہے اگر اسے اطمینان ہو جاتا کہ شاعری نیکو کاری، مردانگی، علم و حکمت اور عدل و انصاف کا درس دے سکتی ہے تو وہ شاعروں کو ہرگز اپنی مثالی جمہوریت سے شہر بدر نہ کرتا۔ ارسطو نے فن کو اخلاق کی بندش سے نجات دے شک دلائی مگر اخلاقی قدروں سے یکسر بے نیاز وہ بھی نہ رہ سکا۔ کہتا ہے شاعری کا موضوع جتنا بلند ہوگا نظم بھی اتنی ہی بلند ہوگی۔ ایکویناس کے افکار کا محور بھی اخلاق ہی ہے۔ اس کے نزدیک حقیقی مسرت کی اساس نیکو کاری ہے۔ شیفلز بری کو نیک اعمال ہی میں حسن نظر آتا ہے اور فن کے معاملے میں اخلاقی قدریں اسے بے حد عزیز ہیں۔ سڈنی اور ہوریس بھی ادب سے اصلاح کا کام لینا چاہتے ہیں۔ برکلی اور دانٹے اسی خیال کا اظہار کرتے ہیں۔ ہرڈر فن کے لیے ضروری قرار دیتا ہے کہ اس میں حسن ہو، وہ صداقت پر مبنی ہو اور اخلاق کی تعلیم دے۔ رسکن اور ٹالسٹائی ادیب کو معلم اخلاق کا منصب سونپنا چاہتے ہیں۔ بیویں صدی میں نیو ہیومنسٹ تحریک کے علمبردار جو اپنا ذہنی رشتہ نشاۃ الثانیہ کی ہیومنسٹ تحریک سے جوڑتے تھے اسی نقطہ نظر کے حامل تھے۔ گبریل ہاروے کے نزدیک شاعر کا

مطلی طور پر ہیومنسٹ ہونا کافی نہیں۔ مثالی شاعر وہ ہے جو ہر علم سے استفادہ کر کے معاشرے کی اصلاح کرے۔ ڈی نورس نے کہا شاعر کی ذمہ داری ہے کہ وہ خطرناک جذبات کی اصلاح کرے۔ شہریوں کو حکومت سے تعاون کرنا سکھائے اور جو انوں کی تربیت کرے۔ اسکالیر نے کہا شاعر کا کام ہے کہ وہ مسرت بہم پہنچانے کے ساتھ تعلیم بھی دے۔ کرسٹوفر کاڈویل فن برائے فن کی تحریک کو سرمایہ داروں کی سازش قرار دیتا ہے۔ آرنلڈ جس کے نزدیک شاعری تنقید حیات ہے ادب کی مقصدیت پر زور دیتا ہے۔ اس کا خیال ہے کہ شاعری لوگوں کے انداز فکر کو بدل دینے کی قوت رکھتی ہے۔ مقصدیت اور کسی نظریے کی اشاعت ایلٹ کے نزدیک بھی کوئی گناہ نہیں۔ سارتر تو ادیبوں کو مشورہ دیتا ہے کہ ادب سے تعلیم کا کام لیں لیکن شاعری کو وہ اس ذمہ داری سے مستثنا قرار دیتا ہے۔

مصنفین اور ناقدین کی ایک بڑی تعداد ایسی ہے جو مقصدیت اور درس اخلاق کو ادب کے منصب سے زور تر خیال کرتی ہے۔ ہو مراد لائونجائمنس ادب سے صرف لطف اندوزی، مطالبہ کرتے ہیں۔ اسپنسر نے اپنے مضمون ”مفید اور خوبصورت“ The Useful and the Beautiful میں یہ نظریہ پیش کیا کہ جب کوئی چیز مفید نہیں رہتی تو اس کے حسن میں اضافہ ہو جاتا ہے۔ ورڈز ور تھ بہت صراحت کے ساتھ لکھتا ہے کہ شاعری کوئی سماجی عمل نہیں اور اس کا مقصد تعلیم دنیا، تہذیب سکھانا اور ہدایت کرنا نہیں۔ بلکہ شاعری کا اصل کام ہے سامع یا قاری کو مسرت بہم پہنچانا بشیلی یہ تسلیم کرنے کے باوجود کہ شاعری میں ذہن انسانی کو پست خوابشات سے پاک کرنے اور نیکی و نیکو کاری کی طرف لے جانے کی قوت موجود ہے۔ فن اور شاعری کو اخلاقی مقاصد سے الگ رکھنے کا مشورہ دیتا ہے۔ اس کے الفاظ میں شاعری بہترین اور مسرور ترین ذہنوں کے بہترین اور مسرور ترین لمحوں کا ریکارڈ ہے اور بس۔

مارکسی ادیبوں اور شاعروں نے اپنی تخلیقات سے جو کام لیا وہ شاید خود مارکس کی



منشا کے خلاف تھا۔ اس نے ادب و پروپیگنڈہ بنانے کا مشورہ کبھی نہیں دیا۔ اینگلز نے ان پرولتاری فن کاروں کا مذاق اڑایا جن کے یہاں فن فن نہیں، ہمارے بازی بن گیا۔ اس کے باوجود مارکسی فن کاروں میں سے اکثر نے ادب کی جمالیاتی قدروں کو نظر انداز کر کے اسے طبقاتی کش مکش کا آلہ کار بنا دیا۔ اس کی بے شمار مثالیں خود ہمارے ادب سے پیش کی جاسکتی ہیں۔ ترقی پسند ادب کا ایک حصہ عوام کو فائدہ پہنچانے کی دشن میں ادب کے اصل مقصد — مسرت — فری — سے بہت دور جا پڑا۔ کروچے نے کہا تھا: فائدہ پہنچانا علوم کا کام ہے، فن کا مقصد محض مسرت آفرینی ہے

بعض ناقدین نے اس رائے کا اظہار کیا ہے کہ ادب کو نظریات سے دور رہی رہنا چاہیے اور کسی فلسفے کی اشاعت یا کسی تحریک کے پرچار کو اپنا مقصد نہیں بنانا چاہیے لیکن کسی نظریے کی موجودگی سے فن کی عظمت پر حرج نہیں آتا بشرطیکہ اس نے فن کو بہتر بنایا ہو۔ ایسی مثالیں موجود ہیں کہ فن کاروں نے اپنی تخلیقات میں کوئی فلسفہ پیش کیا اور ان کی عظمت میں کمی نہیں آئی۔ رچرڈز نے کہا ہے کہ چند موسماں گزرنے کے باوجود اگر کسی فن پارے کی مقبولیت یا اس کی بخشی میں فرق نہ آئے تو سمجھ لینا چاہیے کہ فن کار فاسد، کوئی کا جزو بنانے کا سلیقہ رکھتا ہے۔ مثلاً ملٹن کے افکار آئنا کوئی حیثیت نہیں رکھتے مگر ملٹن کو شاعری میں جو مقام کل حاصل تھا وہی آج بھی حاصل ہے۔ ہنری جیمس کا خیال ہے کہ مکمل انسان اخلاقی اور ذہنی قدروں سے عاری نہیں ہو سکتا اگر کسی فن پارے کو دوام اسی وقت حاصل ہو سکتا ہے کہ اس میں اخلاقی اور جمالیاتی قدروں میں شیر و شکر ہو جائیں۔ ترگنیٹ، جارج ایلیٹ، ہاکورن اس کے نزدیک بہترین فنکار ہیں کیونکہ ان کی تخلیقات میں اخلاقی اقدار اور احساس جمال گھل مل کر ایک وحدت بن جاتے ہیں۔ تقریباً یہی بات پیٹرنے ان الفاظ میں کہی ہے: بڑے فن بڑے مقصد کے ماتحت اپنے ذرائع پر قابو حاصل کرتا ہے۔ بڑے مقصد سے مطلب کوئی اخلاقی یا غیر ادبی مقصد نہیں ہے بلکہ

زیادہ وسیع یا گہرا فنی اثر ہے۔ اس کے نزدیک موضوع جتنا اہم ہے ہیئت بھی اتنی ہی اہم ہے۔ اور تصورِ جمال ہی وہ شے ہے جو ہر دور اور ہر ملک کے فن کاروں کو ایک رشتے میں پرو دیتا ہے۔ اصلیت یہ ہے کہ ادب کا کام محض مسرت آفرینی بھی نہیں۔ جو ادب مسرت سے شروع ہوا اور مسرت پر ختم ہو جائے اسے عظیم ادب نہیں کہا جاسکتا۔ بڑا ادب مسرت کے سوا بھی کچھ دیتا ہے۔ اس سے زندگی کا عرفان حاصل ہوتا ہے، دنیا اور کاروبار دنیا کو نزدیک سے دیکھنے، حیات و کائنات کے اسرار سے واقف ہونے اور انسان سے انسان کے رشتے کو سمجھنے میں مدد ملتی ہے۔ ادب سے وہ بصیرت حاصل ہوتی ہے جو نہ تو ضخیم معلوماتی کتابوں سے حاصل ہو سکتی ہے، نہ وعظ و پند کے دفتر دل سے۔ ادب کو مجبور نہیں کیا جاسکتا کہ وہ پند و نصائح کو اپنا موضوع بنائے لیکن ادب کو اس پر بھی مجبور نہیں کیا جاسکتا کہ وہ اخلاقی قدروں سے گریز کرے۔ اعلیٰ درجے کا ادب نہ مذہب و اخلاق کی تعلیم کے لطفیل وجود میں آتا ہے نہ مذہب و اخلاق سے پہلو ہٹی کو اس کے لیے ضروری قراء دیا جاسکتا ہے۔ ملٹن، دانٹے، کالی داس اور اقبال کی شاعری اس کا ثبوت ہے۔ اس گفتگو کو ہم ٹی۔ ایس۔ المیٹ کے اس فیصلے پر ختم کرتے ہیں :

”یہ بات واضح رہے کہ کوئی نظام یا کوئی بھی نظریہ حیات جو عظیم فن کو پروان چڑھائے ہمارے لیے بمقابلہ اس نظام یا نظریہ حیات کے جو کمتر درجے کے فن کو جنم دے یا پھر کسی فن کو ہی جنم نہ دے زیادہ قابل قبول ہے۔“

## فن اور صداقت :

جو شے یا جو صورت حال فن کار کو اپنی طرف متوجہ کر لیتی ہے اس کا کہیں نہ کہیں حقیقی وجود ہونا ضروری ہے خواہ وہ صرف ذہن انسانی میں ہی کیوں نہ ہو۔ البتہ یہ ممکن ہے کہ فن کار نے دو یا زیادہ اشیا کو ترتیب دے کر کوئی نرالی شے تخلیق کر لی ہو گویا ہر فن کی بنیاد

حقیقت پر ہوتی ہے لیکن فن کار کا جمالیاتی تجربہ جب کسی فن پارے کی شکل اختیار کرنا ہے تو فن کار کا تخیل اور تشدید کا عمل اس پر اس حد تک اثر انداز ہو چکا ہوتا ہے کہ یہ تخلیق اس جمالیاتی معروض کے مطابق نہیں رہتی اور بالعموم اس کی شکل اتنی بدستچی ہوتی ہے کہ اس کا پتہ پانا منہز نہیں ہوتا اور یہی عمل اسے تاثر عطا کرتا ہے۔ شاعری میں تخیل و تشدید کی کار فرمائی دیگر فنون لطیفہ کے مقابلے میں زیادہ ہوتی ہے۔ اس لیے جہاں قدیم علماء دہ نے لہا کہ بہترین شعر وہ ہے کہ جب پڑھا جائے تو لوگ کہہ اٹھیں کہ سچ ہے۔ وہیں یہ بھی کہا گیا کہ سچا شعر وہ ہے جو سب سے جھوٹا ہو۔

نابغہ ذہنی سے لوگوں نے پوچھا اشعر الناس لوزب : اس نے کہا صفت  
استجیل کذب یعنی جس کا جھوٹ پسندیدہ ہو۔ نظامی کا خیال ہے :  
در شعر پیچ و در فن او چون کذب دوست احسن او  
حصان بن ثابت کا شعر ہے :

وان اشعر بیت انت قابلہ بیت یعال اذا انشدتہ صلیقا

( اچھا شعر وہ ہے کہ جب پڑھا جائے تو لوگ بول اٹھیں کہ سچ کہا )

شبلی کا خیال ہے کہ ہر قوم کی ابتدائی زمانے کی شاعری میں واقعیت و اصلیت ہوتی ہے۔ جب وہ ترقی کر کے عیش و عشرت کے زمانے میں قدم رکھتی ہے تو نکلے۔ آدور اور میالے کا دور شروع ہو جاتا ہے۔ آخر میں وہ اس راے کا اظہار کرتے ہیں کہ شعر میں جو کچھ لہا جائے اس کا سہرا پا واقعیت ہونا ضروری نہیں بلکہ غرض یہ ہے کہ وہ اصلیت کے اثر سے خالی نہ ہو۔ ایسی ہی ابھی ہوئی راے حالی کی ہے۔

اس اُجھاؤ کا اصل سبب یہ ہے کہ منطقی صداقت اور جمالیاتی صداقت میں فرق نہیں کیا گیا۔ ہام گارٹن نے صداقت کی ان دونوں قسموں سے بحث کی ہے اور ان کا فرق واضح کیا ہے۔ جوابات جمالیاتی صداقت کی کسوٹی پر پوری اترتی ہے ممکن ہے منطقی صداقت اسے تسلیم کرنے سے انکار کر دے۔

جب کو لڑنے سے بے یقینی کے اختیاری عقل کی بات کہی جاتی تو وہ یہی کہنا چاہتا تھا کہ ہم کسی شے کے بارے میں جانتے ہیں کہ غلط ہے مگر ذہنی انبساط کے لیے اسے سچ مان لیتے ہیں۔ یاد نہیں آتا کہ یہ واقعہ کسی سے سنا ہے یا کہیں پڑھا ہے کہ کسی صاحب نے یہ شعر سنا:

وداع و وصل جدا گانہ لذتے دارد

ہزار بار برو، صد ہزار بار بیا

اور فوراً یہ فیصلہ صادر کر دیا کہ شعر غلط ہے۔ دلیل یہ کہ کسی شخص کا ایک بار جا کر سو بار لوٹنا ممکن نہیں، وہ نہیں جانتے تھے کہ شعر شعر ہے ریاضی کا فارمولا نہیں۔ اور شاعر جس کیفیت کا انتخاب کرنا چاہتا تھا اس میں پوری طرح کامیاب ہے۔ شاعری عقل و استدلال سے قطعاً بے نیاز ہے۔ مگر اس کی دنیا میں جذبہ و تخیل کی حکمرانی ہے۔ شاعر نے کہا ہے کہ شاعری اور فن واقعیت سے بالا ہیں۔ دایکو کا کہنا ہے کہ شاعری کے لیے جذبہ و تخیل اہم ہیں، تفکر و استدلال کا یہاں گڑبہ نہیں۔ شیفس بری کے الفاظ میں فلسفہ عقل و استدلال سے کامیاب ہے۔ شاعری کی اساس جذبہ و تخیل ہیں اور شاعری حقیقت و صداقت سے جتنی دور ہوا اتنی ہی کامیاب و اثر ہوگی۔ کیونکہ شاعری جھوٹ اور مبالغے کے بغیر چل نہیں سکتی۔

یہاں یہ غلط فہمی نہ ہونی چاہیے کہ شاعری میں نگری عنصر کا سرے سے دخل ہی نہیں۔ ہینگل نے بہت پہلے اس خیال کو غلط قرار دے دیا تھا کہ جدانیات کے سوا شاعری کو کسی چیز کی ضرورت نہیں۔ اس کا خیال ہے کہ غور و فکر کے بغیر کامیاب شاعر ہمارے وجود میں آ ہی نہیں سکتا۔ آرملڈ نے شاعر کے لیے مفکر ہونا ضروری قرار دیا ہے۔ امیٹ نے بصریت کہا ہے کہ شاعری بے شک کسی احساس یا جذبے کا اظہار ہے لیکن اس کا یہ مطلب نہیں کہ شاعری کسی ذہنی معنی یا مضمون سے کلیتہاً بے نیاز ہے یا بڑی شاعری میں اس کی ضرورت نہیں۔ تاریخ شاہد ہے کہ بڑی شاعری بالعموم اسی صورت میں وجود میں آئی جب اس نے فکر کا مہیا کر لیا مگر فکر کو شعر میں ڈھلنے سے پہلے شاعر کے ذہن میں گچھل کر جذبہ و احساس کی شکل اختیار



کرنی پڑتی ہے۔

## شعر کیا ہے؟

حالی نے لکھا ہے کہ کوئی شخص معمولی آدمیوں سے بڑھ کر موثر، دلکش گفتگو کرتا تھا تو مرزہ میں عرب کے قدیم باشندے اسی کو شعر سمجھتے تھے۔ چنانچہ دور جاہلیت میں جو برجستہ اور دل آویز فقرے لوگوں کی زبان سے نکل جاتے تھے اور عام بول چال کی زبان سے ممتاز ہوتے تھے وہ اشعار کی طرز زبانِ زید خاص و عام ہو جاتے تھے۔ ندان میں وزن کا التزام ہوتا نہ قافیہ کا۔ یہی وجہ ہے کہ قرآن کریم کی آیتوں نے عربوں کے دلوں پر اثر کیا تو انھوں نے رسول اکرم کو شاعر ٹھہرا دیا۔ اس زمانے کے عربوں میں یہ مقولہ عام تھا: **الشعر شمس** **نجیش بہ صد و رنا فتقد فہ علی التبتنا**۔ یعنی شعروہ کلام ہے جو ہمارے سینوں سے جوش مار کر اٹھتا اور زبانوں سے بے ساختہ نکل پڑتا ہے۔ بہت بعد میں جب اصولِ شعر مرتب ہوئے تو عربوں نے شعر کے لیے تین شرطوں کو لازمی قرار دیا۔ (۱) کلام موزوں و (۲) مقفی جو بالارادہ کہا گیا ہو۔ گویا انھوں نے موضوع سے سرکار نہ رکھا۔ قدامہ ابن جعفر نے تو صاف کہا ہے کہ موضوع کی خوبی کا شعر کی خوبی سے کوئی تعلق نہیں۔

آگے چل کر بقول صاحبِ مرآۃ الشعر، شعر کی تعریف میں "ایجاد معانی" اور "اختراع خیالی" کا اضافہ ہوا اور شعر کی یہ تعریف قرار پائی۔ "شعروہ کلام موزوں و مقفی ہے جو مقدمات موہوم پر شامل ہو اور ان کی ترتیب سے نتائج غیر واقعی پیدا کرے مگر اس طرح کہ وہ ہم کو حقیقت اور حقیقت کو وہم کر دکھائے" ابنِ رشیق نے بصراحت کہا کہ شعر کی عمارت چار چیزوں سے اٹھتی ہے۔ (۱) لفظ (۲) وزن (۳) معنی اور (۴) قافیہ۔

شبلی نے یہ کہہ کر بات شروع کی کہ شاعری وجدانی اور ذوقی چیز ہے۔ اس لیے اس کی جامع و مانع تعریف چند الفاظ میں نہیں کی جاسکتی۔ پھر اس پر روشنی ڈالی کہ ادراک و احساسِ دو الگ

قوتیں ہیں جو افعال و ارادات کا سرچشمہ ہیں۔ احساس کا کام کسی چیز کا ادراک کرنا، کسی مسئلے کا حل کرنا یا کسی بات پر غور کرنا یا سوچنا نہیں۔ اس کا کام صرف یہ ہے کہ جب کوئی موثر واقعہ پیش آئے تو وہ متاثر ہو جائے۔ اسی کا نام شاعری ہے۔ یعنی احساس جب الفاظ کا جامہ پہن لیتا ہے تو شعر بن جاتا ہے۔ انسان پر حسب کوئی قوی جذبہ طاری ہوتا ہے تو بے ساختہ اس کی زبان سے موزوں الفاظ نکلنے لگتے ہیں اسی کا نام شعر ہے۔ پھر وہ شاعری کی تعریف ان الفاظ میں کرتے ہیں کہ جو جذبات الفاظ کے ذریعے سے ادا ہوں وہ شعر ہیں اور چونکہ یہ الفاظ سامعین کے جذبات پر بھی اثر کرتے ہیں یعنی سننے والوں پر بھی وہی اثر طاری ہوتا ہے جو صاحب جذبہ کے دل پر طاری ہوا اس لیے شعری تعریف یوں بھی کر سکتے ہیں کہ جو کلام انسانی جذبات کو برانگیختہ کرے اور ان کو تحریک میں لائے وہ شعر ہے۔

شبلی کی یہ تعریف موجودہ تعریف کے کافی قریب آ جاتی ہے۔ کولر ج کے نزدیک بہترین الفاظ بہترین ترتیب کے ساتھ پیش کر دیے جائیں تو وہی شعر ہے لیکن اس کے افکار کا مطالعہ کیجیے تو اندازہ ہوتا ہے کہ وہ محض لفظوں کے کھیل کو شعر نہیں کہتا۔ درود و رتھ زور و جذبہ کے از خود نہ نکلنے کو شعر کہتا ہے۔ اس پر وہ ایک شرط بھی عائد کرتا ہے کہ شاعری ایسے جذبات کا اظہار ہے جو حالت سکون میں اچانک حافظے میں آگئے ہوں۔ آج شعری تعریف ان الفاظ میں کی جاتی ہے کہ: شعرو وہ ہیں جس کے ذریعے ہم اپنے جذبات و تجربات اور لطیف محسوسات کو موضوعی اور رمزیہ انداز میں الفاظ و فقرات کے آہنگ کا خیال رکھتے ہوئے اس طرح ادا کرتے ہیں کہ سننے والا اس سے متاثر و متکلف ہوئے بغیر ہے۔ ایک اور تنقید نگار کے الفاظ میں اظہار جذبات کا نام شاعری ہے بشرطیکہ ان جذبات کو مناسب لہ متناسب الفاظ میں پیش کیا جائے اور جذبات کی یہ پیش کش کوئی اختطاری فعل نہیں۔ شاعر کسی تجربے سے گزرتا ہے جو بالآخر اس کی تخلیق میں جلوہ گر ہوتا ہے۔ اسی تجربے کو جمالیاتی تجربہ کہا گیا ہے۔

## جمالِیاتی تجربہ:

جمالِیاتی تجربے کے معنی یہ سمجھے جاتے رہے ہیں کہ کوئی نظم جمال کسی شخص کو اپنی طرف متوجہ کر لے اور اس کے ذہن پر نہ مٹنے والا نقش چھوڑ دے۔ مگر اب جمالِیاتی تجربے کے معنی کو وسعت دینے بغیر چارہ نہیں۔ یہ ان تمام تجربات کو محیط ہے جو فن میں اظہارِ پانے کا استحقاق رکھتے ہیں جس میں انسان کسی قابلِ توجہ شے کسی عجیب صورتِ حال سے دو چار ہوتا ہے تو متاثر ہوئے بغیر نہیں رہتا فن کار اور شاعر تو شدید احساس کے مالک ہوتے ہیں۔ کوئی غیر معمولی شے ان پر گہرا اثر چھوڑتی ہے یا کوئی ایسا واقعہ پیش آ جاتا ہے جو ان کے سکون کو درہم و برہم کر دیتا ہے۔ یہ تجربہ فن کار شاعر کے ذہن میں پردوش پاتا رہتا ہے۔ شاعر کے تخیل کے سوا خارجی حالات بھی اس تجربے پر اثر انداز ہوتے رہتے ہیں یہاں تک کہ جب یہ معرضِ اظہار میں آتا ہے تو اس کی شکل بدل چکی ہوتی ہے مگر باشعور قاری بھی تخیل کا مالک ہوتا ہے گو وہ شاعر کے تخیل سے کتر ہے اس لیے وہ اس تجربے سے متاثر اور لطف اندوز ہونے کی صلاحیت رکھتا ہے۔

جمالِیاتی تجربے کی نوعیت کے بارے میں ناقدین کے دو حلقے ہیں۔ ایک فطرت پسندوں (Naturalists) کا اور دوسرا علیحدگی پسندوں (Isolationists) کا۔ آئیے اسے رچرڈز اور جان ڈوی کی پہلے مکتب فکر سے تعلق ہے۔ کانت اور کلا یوبیل کا دوسرے مکتب فکر ہے۔ ایک گروہ کا دعوا ہے کہ جمالِیاتی تجربے اور زندگی کے عام تجربے میں کوئی فرق نہیں۔ دوسرے گروہ کی رائے اس کے برعکس ہے۔ اے۔ سی۔ بریڈے نے اپنے کچھ شاعری، شاعری کی خاطر میں یہ خیال ظاہر کیا کہ شاعری حقیقی زندگی کی نقل یا اس کا ایک حصہ نہیں ہے بلکہ بذاتِ خود ایک دنیا ہے۔ آزاد، مکمل اور خود مختار۔ اس طرح شاعری کا زندگی سے رشتہ منقطع ہو رہا تھا۔ رچرڈز کا جوابی تملہ اسی کا رد عمل تھا۔ ایک موقع پر اس نے کہا کہ تصویر کو دیکھنا، کسی نظم کا مطالعہ کرنا، موسیقی سے لطف اندوز ہونا بالکل ایسا ہی ہے

جیسے گیلری کی سیر کو جانا یا لباس تبدیل کرنا۔ لیکن یہ اس نے بہر حال تسلیم کیا کہ زندگی کا عام تجربہ جمالیاتی تجربہ اسی وقت بنتا ہے جب وہ اپنی سطح سے بلند ہو جائے۔ جان ڈیوی کے مطابق جو شے کسی تجربے کو جمالیاتی قدر عطا کرتی ہے وہ جذبہ ہے اور جذبے کو زندگی سے الگ نہیں کیا جاسکتا۔ ہیئت پرستوں کا سربراہ کانت عام اور جمالیاتی تجربے میں امتیاز کرتا ہے۔ کلا یوبیل کے نزدیک ایک مخصوص جذبہ جو عام انسانی جذبات سے مختلف ہے جمالیاتی تجربے میں کارفرما رہتا ہے۔ قدیم ہندوستانی جمالین کی رائے میں شاعر اس جمالیاتی تجربے کو اپنی ذات سے بلند ہو کر دیکھتا ہے۔ اس عمل کو وہ ”سادھارنی کرن“ کا نام دیتے ہیں۔ اس عمل سے وہ تجربہ غیر معمولی یعنی الوکل ہو کر شاعر کی ذات بلکہ زمان و مکاں سے بلند ہو کر ایک ہمہ گیر آفاقی تجربہ بن جاتا ہے جس سے ہر صاحب ذوق قاری لطف اندوز ہو سکتا ہے۔

## تخلیقِ شعر :

اب یہ غور کرنا ہے کہ جمالیاتی تجربہ کس طرح شعر میں ڈھل جاتا ہے۔ انسان کے گرد جو دنیا بھری ہوئی ہے وہ بڑی بے کراں، بڑی بوتلوں ہے اور اس کا ہر گوشہ تقاضائے نگاہ کرتا ہے مگر کہ فرصت انسان کدھر توجہ کرے، کدھر نہ کرے۔ یہ ساری کائنات شاعری کا موضوع ہو سکتی ہے بقول گوئے ”زندگی کا کوئی پہلو ایسا نہیں ہے جسے شاعری کے لیے مناسب نہ سمجھا جائے۔ مگر اتنی بڑی کائنات کسی شاعر کی گرفت میں نہیں آ سکتی۔ اپنی پسند اور اپنے فطری رجحان کے مطابق وہ اس کے کسی چھوٹے سے ٹکڑے پر نظر ڈالتا ہے اور اس کا بھی کوئی ادنا سا حصہ اس کی توجہ کو اسیر کر لیتا ہے۔ اسی کو تخلیقی تجربہ کہیے۔ اس طرح تخلیقِ شعر کی پہلی منزل سر ہوتی ہے جس کا نام ہے انتخاب۔ اس ٹکڑے کا انتخاب شاعر نہیں کرتا وہ ٹکڑا شاعر کا انتخاب کر لیتا ہے۔ مراد یہ کہ کوئی شے، کوئی واقعہ، کوئی حالت یا تو شاعر کو اتنا مسرور کر دیتی ہے کہ وہ اس انبساط میں دوسروں کو شریک کیے بغیر نہیں رہ سکتا یا اسے اس طرح



مضطرب و بے تاب کر دیتی ہے کہ جب تک وہ سے کسی بیرونی شکل میں ڈھال کر لوگوں کے سامنے پیش نہ کر دے اس وقت تک وہ ایک کرب میں مبتلا رہتا ہے۔

یہیں یہ پیش کش فی الفور نہیں ہوتی یا نہیں ہونی چاہیے۔ شاعر کے ذہن میں ایک ایسی دنیا آباد ہوتی ہے جس کا پورا علم خود اس کو بھی نہیں ہوتا۔ جب سے شعور کے علاوہ تحت الشعور اور لا شعور کی دریافت ہوئی ہے تب سے انسانی ذہن کو ایک پر اسرار نہاں خانہ سمجھا جانے لگا ہے۔ بقول ایلٹ انسانی ذہن بے شمار اور مختلف النوع تاثرات کا گہوارہ ہے جس میں شاعر کا نیا تجربہ ان تاثرات کا اثر قبول کرتے ہوئے پلتا اور بڑھتا رہتا ہے۔ یہاں تک کہ وہ انہیں کو پہنچنے کے شاعر کے قابو سے باہر ہو جاتا ہے اور شعریں ڈھل کے اس کے ذہن سے ٹپک پڑتا ہے۔

تخلیق کے اس دوسرے مرحلے کے بارے میں یہ بھی کہا جاتا ہے کہ شاعر زندگی کے جس حصے کو اپنی تخلیق کے لیے منتخب کرتا ہے اس میں شدت پیدا کرتا رہتا ہے یہاں تک کہ وہ تجربہ آخری شکل اختیار کرے۔ اس طرح Selection کے بعد یہ دوسری منزل Intensification ہوتی ہے جس کا ترجمہ ہمارے یہاں تشدید اور تجحید کیا گیا ہے۔ ایلٹ نظریۂ الہام کو مضحکہ خیز خیال کرتا ہے۔ شاعری اس کے نزدیک جذبات کا والہانہ اظہار نہیں بلکہ جذبات سے فرار ہے۔ اس کے نزدیک فن پارہ شعوری کوشش کے طفیل وجود میں آتا ہے اور اس کا مقصد قاری، سامع یا ناظر کو متاثر کرنا ہوتا ہے۔ اس کی رائے میں یہ کام معروضی ملازمات کے ذریعے انجام پاتا ہے۔

کروچے نے تخلیقی عمل کے بارے میں جو کچھ کہا ہے وہ قابل قبول نہیں۔ اس کا نظریہ یہ ہے کہ فن کار جب کسی وجدانی تجربے سے دوچار ہوتا ہے تو مکمل فن پارہ بلا تاخیر و بلا کاوش اس کے ذہن میں تیار ہو جاتا ہے۔ اس کو وہ اظہار کا نام دیتا ہے۔ فن کار اگر چاہے تو اس فن پارے کو خارجی شکل بھی دے سکتا ہے جو قاری، سامع یا ناظر پر اثر انداز

ہوتا ہے اور جو کیفیت پہلے فن کار پر گزری تھی وہی دیکھنے یا سننے والے پر گزر جاتی ہے۔ یہ فن کا ابران ہوا۔ یہ نظریہ نقص سے بری نہیں۔ اس میں فن کار کی شعوری کوشش و کاوش کو دخل نہیں، اس کی گنجائش ہے کہ وہ اپنی تخلیق پر نظر ثانی کر سکے یا اس کی نوک پلک سنوار سکے۔ بہر حال آنا و اٹھنا ہے کہ اپنے جذبات، احساسات یا تجربات کو موزوں الفاظ میں ایک مخصوص آہنگ کے ساتھ قاری تک پہنچانے سے شعر وجود میں آتا ہے۔

## شعرا و ابہام:

مندرجہ ذیل قطعہ غالب کے منسوخ کلام میں شامل ہے:

اور تو رکھنے کو ہم دہر میں کیا رکھتے تھے مگر اک شعر میں اندازِ رسا رکھتے تھے  
اس کا یہ حال کہ کوئی نہ ادا سنج ملا آپ لکھتے تھے ہم اور آپ اٹھا رکھتے تھے  
زندگی اپنی جب اس شکل سے گزری غالب  
ہم بھی کیا یاد کریں گے کہ خدا رکھتے تھے

غالب نے پہلے اور دوسرے شعر پر خطِ تسبیح کھینچ دیا اور آخری شعر کو بیت کے طور پر داخل دیوان کر لیا۔ انھوں نے جن اشعار کو خارج کر دیا ان کی قلم زدگی کے اسباب پر غور کیا جائے تو اس سے ان کے اندازِ فکر پر روشنی پڑتی ہے۔ اسی قطعہ کو لے لیجیے، اگر یہ اسی شکل میں باقی رہتا تو غالب اس کا آخری شعر ضرب المثل نہ بن پاتا۔ اور اس میں وہ ابہام نہ پیدا ہوتا جو شاعری کی جان ہے۔ زندگی کس شکل میں گزری اور خدا سے کیا شکایت ہے اس کا واضح جواب قطعے میں موجود ہے۔ لیکن یہی سوال صرت آخری شعر کو سامنے رکھ کر کیا جائے تو اس کے ایک سے زیادہ جواب ہو سکتے ہیں۔ مثلاً محبوب کی بے وفائی کا گدبے، تنگدستی کی شکایت ہے، بے کسی و تنہائی کی فریاد ہے جو ۱۰۵ء کی قیامت کا نتیجہ تھی، اپنی ناقدری کا شکوہ ہے اور یہ سبھی جواب درست ہوں گے۔ یہ ارادی ابہام کی مثال ہے۔ غالب کا تنقیدی شعور بہت بیدار تھا

اور وہ جانتے تھے کہ ابہام سے شعر میں حسن پیدا ہوتا ہے ۔

شاعر جب کسی پیچیدہ تجربے کو قاری تک منتقل کرنا چاہتا ہے تو اس کا مکمل اظہار نہیں ہو پاتا ۔ یہ بھی ہے کہ عجز بیان کے سبب شعر میں ابہام پیدا ہو جائے اسے عیب کہا جائے گا مگر شاعر سوچ سمجھ کر اور سعی و کوشش سے ابہام پیدا کرے اور قاری کو غور و فکر اور تلاش و جستجو کی دعوت دے تو اسے شاعر کا کماں کہنا چاہیے ۔ گویا ابہام ان تدابیر میں شامل ہے جن سے شعر میں حسن پیدا ہوتا ہے اور اس کی تاثیر میں اضافہ ہوتا ہے مگر ان لوگوں کی بھی کمی نہیں جو شاعری سے وضاحت و صراحت کا مطالبہ کرتے رہے ہیں ۔ مثلاً انگریزی کے رومانی شعرا جن کا شعر اور نثر دونوں سے سہل نگاری کا یکساں مطالبہ رہا ۔ یا مثلاً رکن اور ٹالسٹائی جن کا خیال تھا کہ عظیم فن وہ ہے جو لوگوں کی سمجھ میں آئے ۔ مگر زیادہ لوگوں نے ابہام کو پسندیدہ قرار دیا ہے ۔ برک ۔ بام گارٹن ، کولرج اور سارتر اسی گروہ میں شامل ہیں ۔

کولرج کی رائے میں شاعری سے زیادہ لطافت اندوز اسی صورت میں ہوا جاسکتا ہے جب وہ مکمل طور پر نہیں بلکہ عمومی طور پر سمجھ میں آئے ؟ بام گارٹن کا خیال ہے کہ شاعری میں وضاحت و صراحت کی گنجائش نہیں ۔ شاعری میں جتنی بے تعلیمی ہوگی اس کی ہمہ گیری میں اتنا ہی اضافہ ہوگا اور وہ اتنی ہی وسیع اور آفاقی ہوگی ؟ سارتر کے نزدیک کوئی شعر یا کون نظم صرف کسی ذہنی کیفیت یا زیادہ سے زیادہ کسی مبہم سے خیال کو قاری تک پہنچا سکتی ہے ۔

علمی شرکی خوبی یہ ہے کہ اس کا ہر لفظ ایک ہی معنی دے دوسرے معنی کی طرف ذہن کے منتقل ہونے کی گنجائش ہی نہ ہو تاکہ جو کچھ کہا جائے مخاطب کی من و عن و ہی سمجھ میں آئے ۔ اس کے برعکس شعر کا ہر لفظ معنی کا خزانہ ہوتا ہے ۔ اس لیے ایک شعر کی معنی دے سکتا ہے اور اس کی کئی سطحیں ہو سکتی ہیں ۔ اس تہ داری سے بھی ابہام پیدا ہوتا ہے ۔ کبھی درمیان میں اساخلا ہوتا ہے جسے پُر کرنے کے لیے ذہن کو زور لگانا پڑتا ہے ۔ شمس الرحمن فاروقی کا کہنا ہے کہ " شاعر اپنے قاری کے ذہن سے لامحدود زور لگانے کا اصرار کر سکتا ہے بشرطیکہ شعر قاری کے ذہن کی

نگ و تاز سے متناسب ہو!

عربی کا مقولہ ہے کہ۔

الکتابۃ البغۃ من التصویح۔ یعنی کناہ صراحت سے زیادہ بلیغ ہے۔

ہمارے شاعر اقبال نے کہا تھا کہ : برہنہ حوت گفتن کمال گویائی مست۔ جن شاعروں نے

اس نکتے کو سمجھا انہوں نے اپنے کلام میں دانستہ ابہام پیدا کیا۔ براؤنگ کی نظم My Lass

Duchess میں ڈیوک اپنی بیوی کے بارے میں جو اس دنیا میں نہیں رہی بتاتا ہے کہ وہ

ہر وقت ہنستی رہتی تھی۔ مجھے دیکھ کر ہنستی، مالی کو دیکھ کر مسکاتی۔ جیسے مجھ میں اور مالی میں کوئی

فرق ہی نہ ہو۔ آخر کار۔

میں نے حکم دیا

اور اس کی ساری مسکراہٹیں منجمد ہو گئیں۔

لوگوں نے خط لکھے اور جاننا چاہا کہ اس کے ہنسنے پر پابندی لگا دی گئی جس سے وہ گھٹ گھٹ

کے مرگئی یا اسے قتل کرا دیا گیا۔ شاعر نے مناسب نہ سمجھا کہ اس کی صراحت کر دی جائے۔

دنیا کے بہت سے بڑے بڑے شاعروں نے اپنے کلام میں ابہام پیدا کر کے لیے بڑی

کاوشوں سے کام لیا مگر ہماری شاعری کا معاملہ مختلف ہے۔ ہمارے شعری سرمایے کا بڑا حصہ

غزل پر مشتمل ہے اور غزل کا شاعر ایک مخصوص وزن کے دو چھوٹے چھوٹے مصرعوں میں اپنی بات

کہہ دینے پر مجبور ہے۔ اس کے لیے وہ ایک خاص ہنر سے کام لیتا ہے۔ عموماً وہ آدھلی پونی بات

کہہ دیتا ہے اور باقی قاری کے ذہن کے لیے چھوڑ دیتا ہے کہ وہ خلا کو پُر کرے مگر یہ کام ہے بہت

نازک۔ شاعر سلیقہ مند ہو تو ایسا شعر وجود میں آتا ہے کہ۔

نفس میں مجھ سے روداد چمن کہتے نہ ڈر ہدم

گری ہے جس پہ کل بجلی وہ میرا اشیاں کیوں ہو

ورنہ شعر چیمتاں بن جاتا ہے جیسے۔



مگس کو باغ میں جانے نہ دینا

کہ ناحق خون بہا دینے کا ہوگا

ہمارے چھ شاعروں کے کلام میں ایسے ابہام کی مثالیں بکثرت مل جاتی ہیں جن سے شر کے حسن میں اضافہ ہوتا ہے اور قارئین کا ذہن تلامش و تجتسر کا لطف حاصل کرتا ہے۔

## شاعری اور الہام :

تخلیقِ شعر کے بارے میں دو نظریے عام رہے ہیں، ایک تو یہ کہ شاعرانہ خود شعریں کہا کرتا کوئی پراسرار غیبی طاقت اسے شعر کہنے پر آمادہ کرتی ہے۔ اسی لیے شاعر کہلیمہ الرحمن اور طہم غیب بھی کہا گیا۔ دوسرے نظریہ اس کے برعکس شاعری کو سنجیدہ کوشش کا نتیجہ قرار دیتا ہے۔ ان دونوں نظریوں کے حامی ہر دور میں موجود رہے ہیں اور دونوں ہی نے اپنی تائید میں مستحکم دلائل پیش کیے ہیں۔ ہومر ابہامی قوت کا قائل تھا اور شعر گوئی کے سبب کو دیوتاؤں کی قدر عنایت کا نتیجہ جاتا تھا، ہسیاؤ بھی اس کا ہم خیال تھا، افلاطون کی رائے میں شاعر صرف اسی وقت شعر کہہ سکتا ہے جب یہ غیبی طاقت اس پر غالب آجائے اور اس کے حواس پر پوری طمان قبضہ کر لے، گویا شاء عالم جنوں میں شعر کہتا ہے، لائیچائس کسی حد تک نظریہ ابہام کا قائل نظر آتا ہے۔ اصول و قواعد کو وہ زیادہ اہمیت نہیں دیتا۔ اس نے نزدیک وہ سنگ ہی سب کچھ ہے جو شاء کو شعر کہنے پر آمادہ کرتا ہے، کولرٹ کا بھی ابہامی قوت پر ایمان ہے جسے وہ ایک پراسرار قوت کا نام دیتا ہے۔ برگساں کے نظریہ فکر میں ابہام و وجدان کو مرکزی حیثیت حاصل ہے۔ لیکن ان مفکرین کی تعداد بھی کم نہیں جنہوں نے اس نظریے کو رد کیا اور شعوری کوشش، حکم و اصلاح اور صیقل کو شاعری کے لیے ضروری قرار دیا۔

ہومر میں غور و فکر کا قائل ہے اور محنت و توجہ کو بہت اہمیت دیتا ہے، اس کے خیال میں وہ نظم جس کو شاعر نے محنت سے مانچ کر صیقل نہ کیا ہو، رومیوں کے شایانِ شان نہیں سمجھتی۔

وہ دومی شاعروں کو مشورہ دیتا ہے کہ الفاظ کو احتیاط اور سلیقے کے ساتھ استعمال کریں اور تخیل کی پرواز کو بے لگام ہونے سے روکیں۔ ہاروے شاعر سے مطالبہ کرتا ہے کہ وہ زیادہ سے زیادہ علم حاصل کرے اور کمال فن کے ذریعے اسے دوسروں تک پہنچائے۔ میتھیو آرنلڈ اصول و ضوابط کی پابندی پر زور دیتا ہے۔ شیفتس بری کی رائے میں فن کار کی ہنرمندی وہ شے ہے جو کسی تخلیق میں حسن پیدا کر دیتی ہے۔ کیونکہ حسن مواد میں نہیں اس کی پیش کش میں ہوتا ہے۔ ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ بھی فن پارے کو کسی پر اسرہ غیبی طاقت کی کار فرمائی خیال نہیں کرتا جو شدت جذبات کے سبب کسی خاص لمحے میں فن کار سے سرزد ہو گیا ہو۔ اس کے نزدیک یہ ایک ایسی شے ہے جو غور و فکر کے بعد اور فن کار کی محنت کے طفیل وجود میں آتی ہے۔ فن کار، قاری یا سامع کے ذہن پر کوئی خاص اثر پیدا کرنا چاہتا ہے اور اسی غرض سے وہ فن پارہ تخلیق کرتا ہے۔ یہ کام معروف معنی ملازمات (Objective correlatives) کے ذریعے عمل میں آتا ہے۔ معروف معنی ملازمات سے مراد یہ ہے کہ اشیا کو اس طرز ترتیب دیا جائے، موقع محل اور واقعات کے سلسلوں کو اس طور پر جمایا جائے کہ جب خارجی واقعات حسّی تجربوں کے ذریعے ظاہریوں تو وہ مخصوص جذبہ جو فن کار کے پیش نظر تھا ابھر آئے۔ یہ کام ہماری ایجنڈا اور موزوں الفاظ کے ذریعے کیا جاسکتا ہے۔ ایجنڈے کے ذریعے جذبات کا اظہار ہوگا اور زبان کو اس طرز استعمال کرنے سے معنی تخیل کا۔ اس عمل کے ذریعے پہلے سے سوچا سمجھا اثر پیدا کیا جاسکتا ہے اور فن دراصل پہلے سے سوچی سمجھی اثر فرمائی ہی کا نام ہے<sup>۲۳</sup>۔

کروچے کا نظریہ اظہار میت الہام کے نظریے کی تائید کرتا ہے۔ خلاصہ اس کا یہ ہے کہ فن کار کسی تجربے سے دوچار ہوتا ہے تو اس کے دل پر ایک کیفیت گزر جاتی ہے یہ کیفیت کوئی شکل اختیار کر لیتی ہے۔ یہ شکل ہر لحاظ سے مکمل ہوتی ہے اور بلا کاوش و سہرعت مقام وجود میں آ جاتی ہے۔ اسی کا نام اظہار ہے۔ اب فن کار کا کام صرف یہ رہ جاتا ہے کہ وہ اس تصویر کو اپنے میڈیم کے ذریعے ظاہری شکل دیدے۔ گویا یہ وہ عمل ہے جس میں فن کار کی محنت کو زیادہ

و قہل نہیں۔ اس نظریے کی خامیاں خود کروچے کے شاگردوں نے ظاہر کر دیں۔ اس نظریے کو تسلیم کر لیا جائے تو فن کی تکمیل اور فن کا ارتقا سب بے معنی ہو جاتے ہیں۔ فلاہیر نے بھی اس سے ملتی جلتی بات کہی تھی کہ کسی مفہوم کو ادا کرنے کے لیے الفاظ اور ان کی ترتیب پہلے سے مقرر ہے۔ جب تک فن کار کی اس تک رسائی نہیں ہوتی وہ خیال ادا نہیں کیا جاسکتا۔ یہاں بھی حکم و اصلاح اور قسط و برید خارج از بحث ہو جاتے ہیں اور فن کار کی ہنرمندی کا سوال باقی نہیں رہتا۔

دراصل عالمی ادب میں ایسی مثالیں موجود ہیں جن سے یہ غلط فہمی پیدا ہوتی ہے کہ کوئی فن پارہ فن کار کی محنت کے بغیر خود بخود وجود میں آگیا۔ کہا جاتا ہے کہ کولریج نے اپنی نظم 'کبلاخاں' سوتے میں کہی اور آنکھ کھلنے پر اسے قلم بند کر لیا۔ انگریزی شاعر ایگزٹڈر پوپ کا دعویٰ تھا کہ۔

Muses dictate to me and I write

غالب کہتے تھے : آتے ہیں غیب سے یہ مضامین خیال میں۔ اقبال کے بارے میں کہا جاتا ہے کہ وہ مہینوں شعر کہتے تھے لیکن جب ایک خاص کیفیت طاری ہوتی تھی تو شعروں کی جھڑی ٹپ جاتی تھی۔

کولریج کی مثال کے سلسلے میں تو مختصر تناقض کر دینا کافی ہے کہ دماغ سوتے میں بھی اپنا کام کرتا رہتا ہے بلکہ کبھی کبھی زیادہ یکسوئی کے ساتھ کرتا ہے۔ اس موضوع پر باہرین نفسیات نے بہت کچھ کہا ہے اور اس کی طرف اس کتاب میں بھی کسی جگہ اشارہ کیا گیا ہے۔ فی البدیہہ شعر گوئی کی مثالیں ہم سب کے سامنے ہیں جو کسی الہام کا نتیجہ نہیں مسلسل مشق سے شاعر کو ایسی مہارت حاصل ہو جاتی ہے کہ زیادہ غور و فکر اور زیادہ محنت کے بغیر وہ اچھے شعر کہہ لیتا ہے۔ اس موقع پر اپنے بزرگ نقاد کی وہ مثال یاد آتی ہے کہ شیرہ انگور کے اندر پختا رہتا ہے اور جب یہ عمل مکمل ہو جاتا ہے تو انگور ٹپک پڑتا ہے۔ غالب و اقبال کا معاملہ یہ تھا کہ برسوں کی ریاضت نے ان میں ایسی صلاحیت پیدا کر دی تھی کہ وہ کم وقت اور کم محنت

میں اچھے شعر کہ سکتے تھے۔ رہی بات اس عام کی جب محسوس ہوتا ہے کہ شعروں کی بارش ہو رہی ہے تو یہ ایک خاص مزاجی کیفیت (موڈ) ہوتی ہے جب انسان کا ذہن کسی خاص کام کی طرف مائل ہوتا ہے اور اس میں خاطر خواہ کامیابی حاصل کر لیتا ہے۔

## آمد اور آورد :

آمد اور آورد کا بھی اس مسئلے سے گہر تعلق ہے۔ عام خیال ہے کہ جو شعر جماعتی و کاوشی وجود میں آجائے دو بے ساختہ اور نتیجتاً زیادہ دلکش ہوگا۔ اس کے برعکس جو شعری محنت قطع و برید اور صیقل کے بعد تکمیل کو پہنچے اس میں لامحالہ تشیع پائی جائے گی۔ درود تاثیر سے محروم ہوگا۔ حالی نے اس خیال کی تردید کرتے ہوئے لکھا ہے کہ "مستثنیٰ حالتوں کے سوا ہمیشہ وہی شعر زیادہ مقبول، زیادہ لطیف، زیادہ بامزد، زیادہ سنجیدہ اور زیادہ موثر ہوتا ہے جو کمال غور و فکر کے بعد مرتب کیا گیا ہو۔ یہ ممکن ہے کہ شاعر کس موقع پر پاکیزہ خیالات جو اس کے حافظے میں پہلے سے ترتیب وار محفوظ ہوں مناسب الفاظ میں جو حسن اتفاق سے فی الفور اس کے ذہن میں آجائیں اور اسے لیکن اول تو ایسے اتفاقات شاذ و نادر ظہور میں آتے ہیں۔ دوسرے ان خیالات کو جو مدت سے انگوڑے شیرے کی طرح اس کے ذہن میں پک رہے تھے کیونکر کہا جاسکتا ہے کہ وہ جھٹ پٹ بغیر غور و فکر کے سرانجام ہو گئے ہیں۔ شعر میں دو چیزیں ہوتی ہیں۔ ایک خیال دوسرے الفاظ۔ خیال تو ممکن ہے کہ شانہ کے ذہن میں فوراً ترتیب پا جائے مگر اس کے لیے مناسب الفاظ کا لباس تیار کرنے میں ضرور دیر لگے گی؟"

آگے چل کر حالی رومی شاعر و رحیل کی مثال دیتے ہیں جو صبح کو شعر کہتا اور دن بھر ان کی نوک پلک منوارتا تھا۔ وہ کہا کرتا تھا کہ دیکھنی بھی اسی طرح اپنے بد صورت بچوں کو چاٹ چاٹ کر خوبصورت بناتا ہے۔ وہ کتاب اللہ کے حوالے سے ابنِ ربیع کا یہ قول نقل کرتے



ہیں کہ جب شعر سرانجام ہو جائے تو اس پر بارہ نظر ڈالو، چاہیے اور جہاں تک ہو سکا اس میں خوب تنقید و تہذیب کرنی چاہیے۔ چہر بھی اگر شعر میں جودت اور خوبی پیدا ہو تو اس کے دور رسنے میں پس اپیش نہ کرنا چاہیے۔

شکسپیر کے ڈراموں کے جو نسخے دستیاب ہیں ان سے اندازہ ہوتا ہے کہ شاعر نے ان ڈراموں پر کتنی محنت کی ہے۔ ولیم شکسپیر کی نظموں پر گمان ہوتا ہے کہ قلم برداشتہ کئی کئی ہیں مگر ان کے مسودے گواہ ہیں کہ ایک ایک فقرہ میں پچیس پچیس دفعہ بدلیا ہے۔ حالی نے شکسپیر ہی کہا ہے کہ شاعر اس وقت تک مطمئن نہیں ہوتا جب تک ایک ایک لفظ کے لیے ستر ستر کنویں نہ بھانک لے۔ ارنسٹ ہمنگ وے نے ناول "لوڈھا اور سمندر" کا آخری صفحہ شاید پچیسالیس بار لکھا گیا۔ غالب کے بارے میں کہا جاتا ہے کہ رات و عالم۔ خوشی میں شعر کہتے اور یاد رکھنے کے لیے کمر بندیں لگاتے جاتے تھے۔ اس سے یہ غلط فہمی ہونی چاہیے کہ ابیہ شعر کہتے تھے اور انہیں سنوارنے کی ضرورت نہیں پڑتی تھی۔ رد و بدل کا عمل ضروری نہیں کہ کاغذ پر لکھا ہو۔ یہ کار زمین میں بھی ہو سکتا ہے اور غزل کا شاعر تو بالعموم یہی کرتا ہے۔ اقبال ایک خط میں لکھتے ہیں کہ "آرٹ غایت درستہ کو جانتا ہے، چاہتا ہے" اور اس پر افسوس کرتے ہیں کہ وقت نہیں دے اپنے کلام کا تراش تراش پڑاؤ اور توجہ کرتے۔ اپنے شعر۔

درمیان کاو زار کفر و دیں      زلزلہ مادہ خدنگب آخریں

کے بارے میں لکھتے ہیں کہ اسے چالیس بار درست کیا گیا۔ ان کے نزدیک "خیرۃ فنی" کی نمود صرف خون جگر ہی سے ممکن ہے اور اس کے بغیر سب نقش ناقص ہیں۔ شعر گوئی کی صلاحیت کو خدا داد ماننے کے باوجود انھیں اعتراف ہے کہ۔

ہر جنید کہ ایجاد معانی ہے خدا داد      کو کشتی سے کہاں مرد بہر منہ ہے آزاد  
بے محنت پیہم کوئی جو ہر نہیں کھلتا      روشن شرر ہمیشہ سے ہے خاند فریاد

حقیقت یہ ہے کہ شاعری کا اہام سے کوئی واسطہ نہیں۔ جنہوں نے برسوں ریاض کیا ان میں یہ صلاحیت پیدا ہو گئی کہ یہ آسانی اور ہر عنت تمام شعر کہہ سکیں۔ اس کے ساتھ ہی یہ بات بھی صاف ہو جاتی ہے کہ آمد کی کوئی حیثیت نہیں جو شعر شاعر کی زبان سے بے ساختہ نکلے ہوئے معلوم ہوتے ہیں ان پر کتنی محنت صرف ہوئی ہے اس کا ہمیں اندازہ نہیں ہوتا اور شاعر کا کمال یہ ہے کہ مسلسل محنت سے، تراش خراش سے، صیقل سے گویا کہ آورد سے اپنے شعر کو ایسی شکل دیدے کہ اس پر آمد کا گماں ہو۔ جن شاعروں نے اپنے کلام پر محنت نہیں کی وہ بقائے دوام حاصل نہ کر سکے۔ مومن اپنے کلام کی نوک پلک سنوارتے تو شعراے اردو کی پہلی صف میں جگہ پاتے۔ مصحفی کو اپنے کلام پر نظر ثانی کی مہلت ہی نہ ملی۔

آں فرستم کجاست کہ لے مصحفی دگر    بنیم بچتر خویش غزلہاے نفتہ را  
اور اس عظیم الفرستی کی قیمت انھیں چکانی پڑی۔ ان کے شاگرد آتش کے بہترین اشعار وہی ہیں جو استاد کے قلم سے اصلاح پا کر چمک اٹھے۔ خود ان کے اپنے کلام میں اچھے شعروں کی کمی نہیں لیکن ان کا بیشتر کلام اس بے توقہی کے سبب اعلا درجے کی شاعری میں شامل نہیں کیا جاسکتا۔ یہ شاعر کی محنت ہی ہے جو اس کے کلام کو آب و تاب بخشی ہے۔

## لفظ و معنی :

اس مسئلے پر بھی خاصی خیال آرائی کی گئی ہے کہ شعر میں جو چیز جادو بن کر دلوں پر اثر کرتی ہے وہ لفظ ہیں یا ان لفظوں کے پیچھے چھپے معانی یا پھر اصل چیز ان دونوں کا وہ ارتباط ہے جس میں جان و تن کی سی ہم آہنگی پائی جائے۔ شاعری کا میڈیم الفاظ ہیں اور شرکا بھی لیکن دو نوز جگہ ان کے استعمال میں فرق ہے۔ پال دلیری نے شعر اور شرک کی زبان کو قہقہے رفتار سے تشبیہ دی ہے۔<sup>۲۹</sup> رقص کی حرکت دائروں میں ہوتی ہے جو کسی منزل تک نہیں لے جاتی۔

رفتار میں قدم سیدھے منزل کی سمت میں اٹھتے ہیں اور ان کی حرکت کے پیچھے کوئی مقصد کارفرما ہوتا ہے۔ رقص کا مدعا لطیف اندوزی ہے اور رفتار کا کار برآری۔ لفظوں سے کام شاعر بھی لیتا ہے اور شاعر بھی لیکن دونوں کی دنیا میں الگ ہیں اور ایک دوسرے سے بہت دور !

نثر اور شعر کی زبان میں فرق یوں کیا جاتا ہے کہ نثر کے الفاظ قاری تک معنی و مفہوم پہنچا کر فنا ہو جاتے ہیں (تخلیفی نثر البتہ اس سے مستثنا ہے) جبکہ شاعری میں ان کا وجود کبھی ختم نہیں ہوتا۔ شاعر کا ہر لفظ طالبِ توجہ ہوتا ہے جبکہ علمی نثر میں اگر لفظ اپنی طرف توجہ مبذول کر لے تو یہ نثر کا عیب ہے۔ شاعری میں لفظوں کی اہمیت پر زور دیتے ہوئے فلاہیر نے لکھا ہے کہ ہر خیال کو ادا کرنے کے لیے الفاظ اور ان کی ترتیب پہلے سے مقرر ہے جب تک شاعر کی رسائی ان الفاظ اور اس ترتیب تک نہیں ہو جاتی اس خیال کو ادا نہیں کیا جاسکتا۔ اس نقطہ نظر کو تسلیم کرنے میں سب سے بڑی قباحت یہ ہے کہ اس طرح ایک بات کو صرف ایک طرح اور صرف ایک بار ادا کیا جاسکتا ہے جبکہ شاعروں نے ایک ایک مضمون کو سو سو رنگ سے باندھا ہے اور داد پائی ہے۔ ابن خلدون نے بات کہنے کے نئے نئے انداز نکالنے اور ایک بات کے کئی طرح ادا کرنے کو شاعرانہ کمال قرار دیا ہے۔ انہیں ایک پھول کے مضمون کو سو رنگ سے باندھنے پر فخر کرتے تھے۔ حضرت علی کا ارشاد ہے کہ باتیں دہرائی نہ جایا کرتیں تو کبھی کی سب ختم ہو چکی ہوتیں۔ دہرائے جانے کے عمل سے لفظوں کا تغیر و تبدل ہی مراد ہے۔ گویا شعر میں لفظ کی اہمیت کو ہر ایک نے تسلیم کیا ہے۔ اب یہ دیکھنا ہے کہ لفظ اور معنی کے بارے میں ناقدین کن خیالات کا اظہار کرتے رہے ہیں۔

ابن خلدون لفظ کو معنی پر ترجیح دیتا ہے۔ حالی مقدمہ شعر و شاعری میں اس کی یہ رائے نقل کرتے ہیں کہ : انشا پر دازی کا ہنر نظم میں ہو یا نثر میں محض الفاظ میں بے معانی





اور مشنی کی طرف ہے اور یہ سرسید کا اثر ہے۔

اس بحث میں ابن رشید اعتدال کا رسم اختیار کرتے ہیں۔ شعر انجم میں مشنی کتاب الحمد کے ایک باب کا خلاصہ ان الفاظ میں پیش کرتے ہیں، لفظ جسم ہے اور مضمون روٹ ہے۔ دونوں کا ارتباط باہم ایسا ہے جیسا روٹ اور جسم کا ارتباط کہ وہ کمزور ہوگا تو یہ بھی کمزور ہوگی۔ پس اگر معنی بر نفقہ نہ ہو اور لفظ میں ہو تو شعر میں عیب سمجھا جائے گا۔ جس طرح لنگڑے یا لٹھے میں روح موجود ہوتی ہے۔ لیکن بدن میں عیب ہوتا ہے۔ اسی طرح اگر لفظ اچھے ہوں لیکن مضمون اچھا ہو تب بھی شعر خراب ہوگا اور مضمون کی خرابی الفاظ پر بھی اثر کرے گی۔ اگر مضمون بالکل نفع ہو اور الفاظ اچھے ہوں تو الفاظ بھی بیکار ہوں گے جس طرح مردہ جسم کہ ہوں دیکھنے میں سب لچہ سلامت ہے۔ لیکن درحقیقت کچھ بھی نہیں۔ اسی طرح مضمون کو اچھا ہو لیکن الفاظ اگر برے ہیں تب شعر خراب ہوگا کیونکہ روٹ ہر جسم کے پائی نہیں رہتی ہے۔

مولوی عبدالرحمن کی رائے ہے کہ جب معانی عام ہیں یا خیال موجود تو شاعری غیہ نہ سماعت عقلی نہیں۔ یہ مسلم ہے کہ مقصد علم ہونے کے لحاظ سے معانی مقدم ہوتے ہیں لیکن معانی کو ہر شخص اپنے کلام کے ذریعے سے "اگرنا ہے" کی خصوصیت نہیں۔ شاعری ان کے طریقہ، او کلام سماعت کے درجے تک پہنچتا ہے۔ آگے نہیں جھٹکتے ہیں۔ معانی لطیف اگر اچھے انداز میں ادا نہ ہو سکیں تو ان کو شاعری میں زبان و بیان پر قربان کر دینا چاہیے نہ کہ زبان و بیان کو خیال پر محض معنی آخری کو شاعری تصور کرنا اور حقائق و جذبات واقعی کو جنس معنی سے خارج کر دینا۔ امرتا انصافی ہے کہ بہترین شعر کسی وقت وجود میں آتا ہے جب لفظ و معنی میں مکمل مطابقت ہو۔ در دونوں مل کر یکجان ہو جائیں۔ تجربہ سے نیاں تو تو لفظ بتاتا ہے۔ اختیار لفظوں کے ساتھ ہی زمین میں آتا ہے۔ خیال شعلے کی طرح ذہن میں کوند جاتا ہے۔ پھر زمین کار سے لفظوں میں ڈھالتا ہے اور ہم گوش

اور لگاتار دو دہریوں کے بعد ان الفاظ اور الفاظ کی اس ترتیب تک رسائی حاصل کر لیتا ہے۔  
جن کے بغیر اس خیال کا ادا کرنا ناممکن تھا۔

## تخلیق شعر کے لوازم

تخلیق شعر کے لیے جو چیزیں لازمی ہیں انھیں ترتیب وار یوں بیان کیا جاسکتا ہے۔  
شدتِ احساس، قوتِ متخیلہ، تجرباتِ زندگی کا دافر سرمایہ اور قدرتِ اظہار۔

### شدتِ احساس :

کہا جاتا ہے کہ "احساس وہ خمیر ہے جس کے بغیر شعر ممکن نہیں" شعری کیا کوئی فن شدتِ احساس کے بغیر وجود میں نہیں آسکتا۔ احساس کی دولت آئی تو ہر انسان کے حصے میں ہے مگر کسی کو کم ملی ہے تو کسی کو زیادہ۔ پہلی چیز جو فن کار کو عام انسان سے ممتاز کرتی ہے وہ شدتِ احساس ہے۔ کوئی واقعہ، حادثہ، کوئی صورتِ حال یا کوئی چیز جو شاعر و فن کار کو تڑپا دیتی ہے ممکن ہے ایک عام انسان اس سے سرسری گزر جائے۔ کسی شے کا حصول یا کوئی کامیابی بھی احساس کا محرک ہو سکتی ہے اور محرومی و ناکامی بھی اور چونکہ مسرت کے مقابلے میں غم کا جذبہ زیادہ شدید، زیادہ گہرا اور زیادہ دیر پا ہوتا ہے اس لیے محرومی و ناکامی سے شعر کو زیادہ غذا فراہم ہوتی ہے۔ ثبوت یہ کہ ہماری شاعری خصوصاً عشقیہ شاعری میں وصال کی بہ نسبت ہجر کے مصنف میں زیادہ پُر اثر پیرائے میں ادا ہوئے ہیں۔ غرض شدتِ احساس تخلیق شعر کے لیے پہلی لازمی شرط ہے

### قوتِ متخیلہ :

تخلیق شعر کے لیے دوسری شرط قوتِ متخیلہ ہے۔ جان نے مقدمہ شعر و شاعری میں قوتِ متخیلہ کو تخلیق شعر کے لیے سب سے مقدم اور ضروری چیز بتایا ہے۔ ان کے نزدیک شعر کی عظمت کا دار و مدار تخیل کی بلندی پر ہے۔ اور یہ ملک پیدا لیشی ہے جس کا

اکتساب ممکن نہیں۔ یہ وہ طاقت ہے جو شاعر کو وقت اور زمانے کی قید سے آزاد کرتی ہے اور ماضی و استقبال کو اس کے لیے زمانہ حال میں کھینچ لاتی ہے۔ شبلی اسے قوت اختراع کہتے ہیں جو ایک چیز کو سو سو دفعہ دکھیتی ہے اور ہر دفعہ اس کو اس میں ایک نیا کرشمہ نظر آتا ہے۔ وہ ہنری لولس کے الفاظ دہراتے ہیں کہ تخیل ان اشیا کو جو مرئی نہیں یا جو ہمارے حواس کی کمی کی وجہ سے ہم کو نظر نہیں آتیں ہمارے سامنے کر دیتا ہے جو تخیل کی بے اعتدالی اور اس کا بے جا استعمال حالی اور شبلی دونوں کے نزدیک شاعری کے لیے مضر ہے۔ کولرج کی رائے میں تخیل کی قوت اختلافات میں اشتراک تلاش کرتی اور انھیں باہم ترکیب دے کر یکجان کرتی ہے۔ یہ تصورات کے ایک سلسلے کو کسی ایک جذبے میں منسلک کر دیتی ہے۔ دراصل یہ تخیل کی قوت ہی ہے جس کا سہارا لے کر شاعر بات میں بات پیدا کرتا ہے اور کسی ایک چیز میں ہزار چیزوں کا عکس ڈھونڈ نکالتا ہے۔ غنچہ ایک ہی شے ہے جو ایک بار شاعر کو ذہن محبوب کی یاد دلاتا ہے تو دوسری بار عاشق کے دل گرفتہ کی۔ استعارہ، تشبیہ اور پیکر بھی کی بنیاد تخیل پر ہے۔ اس کے بغیر شعر کا وجود میں آنا ممکن نہیں۔

## تجربات زندگی کا وافر ذخیرہ :

شعر بلکہ تمام فنون کا موضوع انسان اور اس کے گرد چسپی ہوئی کائنات ہے۔ اس کے بارے میں شاعر کا علم جتنا زیادہ ہوگا اس کے کلام میں اتنی ہی گہرائی اور گیرائی ہوگی۔ اور اس میں انسان اور ذہن انسانی کا مطالعہ سب سے اہم ہے۔ غالب نے بجا طور پر فرمایا تھا کہ ستر برس کی عمر میں کم سے کم ستر ہزار انسان نظر سے گزر چکے ہیں۔ میں انسان نہیں انسان شناس ہوں۔ جس کا مطالعہ محدود ہے اور جس نے زندگی کا بھرپور مشاہدہ نہیں کیا مگر اس کے پاس تخیل اور قوت انہماک ہے تو وہ اس کمی کا کسی حد تک ازالہ کرے گا اور

زندگی کے کسی خاص حصے کو اپنے بے نسبت کر سہے گا مگر اس کا فن ایک کثیر المطالعہ اور وسیع المعلومات والا کے مقابلے میں کم رتبہ ہوگا۔

حالی نے اسے مبالغہ کا ثبات کا نام دیا ہے اور لکھا ہے کہ : شاعری میں کمال حاصل کرنے کے لیے یہ بھی ضروری ہے کہ نسخے کا ثبات اور اس میں سے خاص کر نسخہ قدرت انسانی کا مطالعہ نہایت غور سے کیا جائے۔ انسان کی مختلف حالتیں جو زندگی میں اس کو پیش آتی ہیں ان کو نظم کی نگاہ سے دیکھنا، جو امور مشاہدے میں آتے ہیں ان کے ترتیب دینے کی عادت ڈالنا، کائنات میں لہری لہری تکتے ہوئے خواص اور کیفیات مشاہدہ کرنے جو عام آنکھوں سے مخفی ہوں اور فکر میں مشغول و بہارت سے یہ طاقت پیدا کرنی کہ وہ مختلف چیزوں سے متحد اور متعلق چیزوں سے مختلف خاصیتیں فوراً اخذ کر سکے اور اس سرساز کو اپنی یاد کے خزائن میں محفوظ رکھ سکے۔ یہ مشیائہم ہوں تو پھر فن کے وجود میں آنے کے لیے قدرت اظہار کی ضرورت ہوتی ہے۔

## قدرت اظہار :

فن کار کی تخلیقی فکر مادی لباس میں جلوہ گر ہو کر ہی فراموشی ہے۔ شاعر یا وسیلہ اظہار لفظ ہے اور اس کے لیے وہ اپنی فکر کو مشق کا جام عطا کرتا ہے۔ اس کے تجلیات شعر میں الفاظ اور الفاظ کی تازگی کو بہت اہمیت حاصل ہے۔ یہ حقیقت کولین کے پیش نظر ہی ہوگی جب اس نے شعر کی تعریف کی تھی : بہترین الفاظ بہترین ترتیب کے ساتھ۔ واجب بشیفتہ ستر نے کہا تھا کہ اس کے ذہن سے کوئی بہرہ سا خیال بادل کی طرح اٹھتا اور الفاظ کی شعر میں برس جاتا ہے یہ لفظ کی دو حیثیتیں ہیں۔ لفظ کس شے کی علامت ہے۔ چنانچہ ہر لفظ کے سینے یا پتے کے ساتھ کم از کم ایک شے کی تصویر مادی آنکھوں کے آگے ضرور ابھرتی ہے۔ لفظ کی دوسری حیثیت اس کا آہنگ یا صوتی کیفیت ہے۔ شاعر ان دونوں ہی کو پیش نظر رکھتا ہے۔ اس کے علاوہ لفظ کی ترتیب بھی اہم ہے اور شاعر کی نظر اس پر بھی رہتی ہے۔ شاعری کی



زبان کے بارے میں جو خیالات پیش کیے جاتے رہے ہیں یہاں ان کا خلاصہ پیش کیا جاتا ہے۔

## شاعری کی زبان :

انیسویں صدی میں یہ خیال بہت عام رہا ہے کہ شاعری کی زبان کو سہل اور سادہ ہونا چاہیے۔ دراصل کلاسیکی شعرا کی "عنعنی زبان اور ان کے بے لچک صنوبر نے رومانی شعرا کو بناوٹ پر آمادہ کیا۔ ورڈز ورثہ نے یہ انتہا پسندانہ نظریہ پیش کر دیا کہ شعر اور شعر کی زبان میں کوئی فرق نہیں اور شاعری کی زبان عام بول چال کی زبان ہونی چاہیے۔ عام بول چال کی زبان سے اس کی مراد دہقانی زبان ہے۔ یہ خیالات مغرب تک ہی محدود نہیں تھے۔ اکثر اسی دور کے مشرق بھی اس سے متفق نظر آتے ہیں کہ شاعری کی زبان سادہ سہل اور بول چال کی زبان کے قریب ہونی چاہیے۔ صافی اُسمتی کا قول نقل کرتے ہیں کہ عمدہ شعر وہ ہے جس کے معنی لفظوں سے پہلے دہن میں جا بیٹیں۔ گویا اس کے نزدیک خیال اور زبان دونوں کی سادگی ضروری ہے۔ حالی نے اس کی شرح یوں کی ہے کہ : سادگی صرف لفظوں کی سادگی مراد نہیں ہے بلکہ خیالات بھی ایسے نازک اور دقیق نہ ہونے چاہئیں جن کو سمجھنے کی عام ذہنوں میں گنجائش نہ ہو۔ محسوسات کے شادمانہ عام پر چلنا، تسکینی کے سیدھے رستے سے ادھر ادھر نہ ہونا اور فکر کو جو زبور سے باز رکھنا اسی کا نام سادگی ہے۔ شعر پڑھنے یا سننے والے کو ایسی ہموار اور صاف سٹریکٹ ملنی چاہیے جس پر وہ آرام سے چلا جائے۔ دنیا میں جو شاعر مقبول ہوئے ان کا کلام ایسا ہی دیکھا گیا، مگر حالی کو اعتراف ہے کہ یہ کام آسان نہیں اور ایسی کوئی نظر اب تک وجود میں نہیں آئی جس کا ہر شعر سادہ اور سہل ہو۔ ورڈز ورثہ کے ڈراموں کی شرحیں لکھنے کی ضرورت کیوں پیش آتی۔ پھر بھی حالی کی یہ خواہش ضرور ہے کہ خیال کیسا ہی بلند اور دقیق ہو مگر پیچیدہ اور ناممکن نہ ہو اور الفاظ جہاں تک ممکن ہو تمناور اور روزمرہ کی بول چال کے قریب ہوں۔

شبلی اس پر سادگی کا اضافہ کرتے ہیں۔ دونوں ہی کے نزدیک یہ ضروری ہے کہ مضمون کے جس قدر اجزاء ہیں ان کا کوئی جزو رہ نہ جائے جس کی وجہ سے یہ معلوم ہو کہ بیچ میں خرابی رہ گیا ہے جس طرح زینے سے کوئی پایہ الگ کر لیا جاتا ہے۔ شبلی کی رائے ہے کہ جہاں تک ہو سکے جملوں کے اجزاء کی وہ ترتیب قائم رکھنی جائے جو عموماً اصلی حالت میں ہوتی ہے۔ وزن اور بحر و قافیہ کی ضرورت سے اجزاء کے کلام اپنی مقررہ جگہ سے ہٹنے نہ پائیں۔ استعارات و تشبیہات دور از فہم اور تلمیحات غیر متعارف نہ ہوں

شاعری کی زبان کے سلسلے میں ورڈز ور تھ کی رائے کو کولرج دیلوں کے ساتھ رد کرتا ہے۔ اس کے نزدیک شاعری کی زبان نشر کی زبان سے الگ اور مختلف ہوتی ہے۔ سادہ زبان بولنے والوں کے خیالات و احساسات بھی سادہ و محدود ہوتے ہیں۔ اس لیے یہ زبان شاعری کے لیے ناکافی ہے۔ مثال میں وہ خود ورڈز ور تھ کی شاعری کے ان حصوں کی طرف اشارہ کرتا ہے جن میں سادگی بیان کو اہمیت دی گئی ہے اور جو اس سادگی کے سبب تاثر کھو بیٹھتے ہیں۔ کولرج مفکروں کی زبان کو بہترین زبان سمجھتا ہے اور شاعری کے لیے ایک معیاری زبان کو ضروری قرار دیتا ہے جو روزمرہ کی معیاری زبان کے قریب ہو اور جس میں شاعر حسب ضرورت اضافہ و تبدیلی کرتا رہے۔

کولرج نے شعر و نشر کی زبان کا فرق واضح کرتے ہوئے ایک بات بہت پتے کی کہی ہے کہ: نشر میں استعمال ہونے والے لفظ کو اتنا ہی ظاہر کرنا چاہیے جتنا اس سے مراد لیا جاتا ہے، زیادہ نہیں۔ اگر نشر کے لفاظ اپنی طرف بھی توجہ منتطفت کریں، تو عام طور پر یہ عیب ہے۔ علمی نشر کی خصوصیت یہ ہے کہ اس کا ہر لفظ صرف وضعی معنی دیتا ہے اور یہ لفظ شاعر کے جذبہ و احساس کو ادا کرنے کے لیے کافی نہیں ہوتا اس لیے وہ لفظ کو اس کے اصل معنی کے علاوہ دوسرے معنی میں بھی استعمال کرتا ہے۔ ایک ہی پھول ہے جسے دیکھ کر شاعر کو کبھی وہ صورتیں یاد آتی ہیں جو خاک میں مل گئیں۔ کبھی اس میں صنایع حقیقی

کا جلوہ نظر آتا ہے، کبھی وہ محبوب کے رخسار کی یاد دلاتا ہے، کبھی زندگی کی بے ثباتی کا خیال آتا ہے کہ ذرا دیر میں اس کی پتیاں منتشر ہو کے خاک میں مل جائیں گی، کبھی اس کا چاک گریباں اس کے عاشق ہونے کا پتہ دیتا ہے۔ کبھی اسے دیکھ کر عشق میں کھائے ہوئے داغ یاد آتے ہیں، کبھی وہ گل مراد بن کے منزل مقصود کا استعارہ ہو جاتا ہے۔ غرض ایک ہی پھول ہے جو شاعر کے تخیل کے طفیل سو معنی اختیار کر لیتا ہے۔

بات یہیں ختم نہیں ہوتی بقول فاروقی صاحب شریف لفظ کا حوالہ جاتی استعمال کرتی ہے اس میں انسلاکات نہیں ہوتے جبکہ شعر کے کسی لفظ میں معنی کی کئی جہتیں اور کئی تعبیریں ہو سکتی ہیں اور یہ اس کی خوبی ہے۔ یہاں لفظ اپنے سیاق و سباق میں اس طرح قید نہیں ہوتا جس طرح شعر میں ہوتا ہے۔ وہ پہلی نظر میں ایک معنی دیتا ہے۔ ہو سکتا ہے دوسری نظر میں وہ دوسرے اور پھر تیسرے معنی دے۔

در اصل شاعر کہنا بہت کچھ چاہتا ہے اور لفظوں کا محدود ذخیرہ اس کے لیے کافی نہیں ہوتا۔ اس لیے وہ ایک ایک لفظ کو کئی کئی معنی میں استعمال کرتا ہے۔ لغوی معنی کے علاوہ جو دوسرے معنی کسی لفظ کے ساتھ وابستہ ہیں یا وابستہ ہو سکتے ہیں ان سے وہ پورا فائدہ اٹھاتا ہے مثلاً وہ اپنے محبوب کو کبھی آفتاب کہتا ہے کبھی مہتاب کبھی سراپا چین تو کبھی بھسم بہار۔ اس طرح وہ کم سے کم لفظوں میں زیادہ سے زیادہ بات کہنے کی کوشش کرتا ہے، اپنے جذبات کو ادا کرنے کے لیے ایسے لفظ تلاش کرتا ہے جو ان کی پوری شدت کو نہ سہی کچھ کم درجے کی کیفیت کو اپنے اندر سمیٹ سکیں اور جن کے سہارے قاری یا سامع کا ذہن ایک کے بجائے کئی جہتوں میں سفر کر سکے! استعارہ و علامت اس کام میں شاعر کی بہت مدد کرتے ہیں۔

## استعارہ :

صاحب قلوب نامہ شاعر کو مشورہ دیتا ہے کہ صناعت کے بغیر شعر نہ کہو اور

معنی استعارہ یعنی استعارے کے کام کو۔ زبان میں استعارے کو بڑا دخل ہوتا ہے اور ہم دن رات اپنی گفتگو میں استعاروں کا استعمال کرتے ہیں۔ کبھی سوچ سمجھ کر اور کبھی الجھانے میں۔ کسی عزیز کی خلافت قوت آمد پر ہم یہ کہہ کر خوشی کا اظہار کریں کہ آں یہ بے وقت چاند دھڑ سے نکلا یا جب۔ غالب کہیں کہ تم ماہ شب چار دہم تھے مرسے گدھے، تو چاند یا ماہ کا استعمال، غرض حقیقت نہیں بلکہ مجازی معنی میں ہوا اور ہر چیز کے یہاں ایسا اشارے موجود ہیں جو بتاتے ہیں کہ یہ لفظ کسی عزیز یا دوست کے لیے استعمال ہوا ہے مگر چونکہ یہاں مستب و مشبہ میں امتیاز باقی نہیں رہا اس لیے ابہام کا پیدا ہونا ناگزیر ہے۔ اگرچہ اس میں دو نواں وجود ہوتا ہے اس لیے وہ وضاحت کا کام دے سکتی ہے، استعارہ بالعموم نہیں دے سکتا، وضاحت شرکاء، صفت ہے ابہام شرکاء۔ اس لیے شرب تشبیہ سے توفیق کا کام لے تو بہ مناسب ہوگا لیکن استعارے سے وہ جتنا کر کرتا آتا ہی بہتر ہے، شرب البتہ استعارے کے بغیر نہیں ہو سکتا۔

یہ خیال غلط ہے کہ استعارے کی غرض و غایت محض تزئین ہے۔ بے شک استعارے سے شرب و آرایش و زیبائش کا کار بھی لیا جاتا ہے مگر یہ محض معنی کا ہے۔ اس کے اصل کام دو ہیں، مشاد کے پیرایہ و تجزیات کی حیثیت بالعموم مجرد عبارات کی ہوتی ہے، استعارہ ان کی تجسیم میں معاون ہوتا ہے، دوسرے استعارہ اپنی بے تعینی کے سبب معنی کو دست دیتا ہے اور تخیل کو مختلف اہتوں میں پروان کا موقع فراہم کرتا ہے۔ تخیل اظہار کے لیے استعارہ ایک ناگزیر وسیع کی حیثیت رکھتا ہے۔

## پیکر تراشی :

شعر کا قلم تصویر کشی کی زبردست مدد دیتا ہے۔ کسی شے، کسی منظر، کسی حالت کی تصویر اس کے پردہ ذہن پر نقش ہو جاتی ہے اور وہ لفظوں کے ذریعے اس تصویر کو قاری کے سامنے اس طرح پیش کر دیتا ہے کہ وہ اصل تصویر سے کہیں زیادہ



صنعت نظر آئے جسے شبلی نے اسے محاکات کہا ہے۔ آج کی تنقید زبان میں اسے پتیر کہا جاتا ہے۔ یہ لفظی تصویر یا پیکر ہمارے پانچوں حواس میں کسی ایک اور کبھی ایک سے زیادہ کو متاثر کرتا ہے۔ شاعر کی اصل کامیابی اس میں ہے کہ وہ اپنے شاعر کی تجسیمی شکل میں قاری کے سامنے پیش کر دے اور پیکر سازی اس تجسیم کا شاید سب سے اہم ذریعہ ہے۔

تسلیم کیا گیا ہے کہ شاعری مسوری سے بہتر ہے۔ مثنوی وہی کیفیات کو شکل ہی دیتا ہے کہ پاتا ہے اور حرکت کو گرفت میں لیتا تو اس کے مکان میں ہی نہیں بلکہ شاعر کو ان دونوں پر قدرت حاصل ہے۔ شبلی نے اس نکتے پر بھی روشنی ڈالی ہے کہ شاعر تصور کا ہر جزو نمایاں کر کے نہیں دکھاتا۔ اس کے باوجود اس کی بنائی ہوئی تصویر اس سے زیادہ اثر پیدا کر سکتی ہے جو اصل چیز کے دیکھنے سے ہوتا۔

### شاعری اور موسیقی :

شعر و موسیقی کا پس میں بہت گہرا رشتہ ہے۔ جن وسائل سے شاعر اپنی تاثیر میں اضافہ کرتا ہے ان میں موسیقیت کا فہرست ہے۔ شبلی نے لکھا ہے کہ موسیقی اور راگ بالخصوص موثر چیز ہے اور شعر میں موسیقی کا جزو شامل ہے۔ اس لیے جس شعر میں موسیقیت ہوتی ہے وہ زیادہ موثر ہوتا ہے۔ ڈاکٹر بیٹر موسیقی کا بہت قائل ہے اور اسے کامل فن قرار دیتا ہے کیونکہ موسیقی میں مواد اور ہیئت کا فرق مٹ جاتا ہے۔ اسی لیے ہر فن موسیقی کے درجے کو پہنچنے کا آرزو مند رہتا ہے۔ لیکن فنون لطیفہ میں شاعری ہی وہ فن ہے جو موسیقی کے بہت نزدیک پہنچ جاتا ہے۔ یہ بات اکثر ناقدوں نے دہرائی ہے کہ کچھ الفاظ ثقیل بھروسے اور ناگوار ہوتے ہیں جبکہ کچھ الفاظ سبک، ہلکے اور خوشگوار ہوتے ہیں۔ پھر ان کی ترتیب بھی بہت اہمیت رکھتی ہے۔ بعض ثقیل الفاظ اپنے گنگے بچے کے نفلوں سے مل کر ایک ہی شخص اختیار کر لیتے ہیں۔ ان کی ناگواری دور یا کم ہو جاتی ہے۔ اس لیے ایک ناقد کے الفاظ میں :

مختلف آہنگ کے الفاظ اپنے تناسب، توافق اور ہم آہنگی و موزونی کے سبب مل کر ایک جان ہو جاتے ہیں۔ اسی سے شعر میں موسیقی پیدا ہوتی ہے۔ اور شاعری و موسیقی کی سرحدیں مل جاتی ہیں۔ جس طرح شاعر مضامین کی جستجو میں رہتا ہے اسی طرح اس کو ہر وقت الفاظ کی جانچ پڑتال اور ناپ تول میں مصروف رہنا چاہیے۔ اس کو نہایت دقتِ نظر سے دیکھنا چاہیے کہ کون سے الفاظ میں وہ محقق اور دور از نگاہ ناگواری موجود ہے جو آئندہ چل کر سب کو محسوس ہونے لگے گی۔

لفظوں کے انتخاب اور ان کی موزوں ترتیب کے علاوہ جن وسائل سے شعر میں، موسیقیت پیدا ہوتی ہے وہ ہیں وزن و آہنگ اور قافیہ۔

## وزن و آہنگ :

ہر قوم کی اپنی پسند اور ہر زبان کا اپنا مزاج ہوتا ہے۔ اس لیے ساری دنیا کے ادب پر تنقید کے یکساں اصولوں کا اطلاق مناسب نہیں۔ اصول شعر کی سخت گیری کے خلاف مغرب میں رد عمل ہوا مثلاً رومانی تحریک کے علمبرداروں نے کلاسیکیوں کی عروضی پابندیوں کو خیر باد کہہ دیا اور وزن کو شعر کے لیے غیر ضروری ٹھہرایا ہمارے بزرگ نقادوں نے بھی اس کی پیروی کی مگر یہ تسلیم کرنے پر وہ بھی مجبور ہوئے کہ وزن شعر کا زیور ضرور ہے۔ ہمارے شاعروں نے وزن سے عاری نظمیں کہہ کر تجربے کے مگر وہ ہماری شعری روایت کا حصہ نہ بن سکیں۔ جو نظمیں مقبول ہوئیں ان میں مقررہ اوزان کی پابندی نہ سہی مگر کوئی مخصوص آہنگ اور اس کی تکرار ضرور تھی۔ ہمارے شعری ادب میں عروض کی سخت گیری کچھ زیادہ ہی ہے۔ مقررہ اوزان سے ذرا سے انحراف کو بھی ہمارے یہاں گوارا نہیں کیا جاتا۔ ہمارے رویے میں لچک پیدا ہو جائے تو اس سے شاعری کو فائدہ ہوگا۔ نظم میں وزن کی کیا اہمیت ہے اس پر بحث کرتے ہوئے ہمارے

ایک نقاد نے لکھا ہے : یہ ضروری نہیں کہ نظم کافی جا سکے لیکن یہ ضروری ہے کہ یہ آواز بلند پڑھی جاسکے۔ اور جب پڑھی جائے تو اس میں الفاظ کا اتار چڑھاؤ ممکن ہو اور یہ ممکن ہو کہ جب وہ ادنیٰ آواز میں پڑھی جائے تو الفاظ ایک خاص طرح کی اُلکھو وقت اختیار کر لیں مین اپنے ظاہری معنی سے زیادہ معنی دینے لگیں اور محض اپنی موسیقی ہی کے ذریعے با معنی اور بھرپور بن جائیں۔ اچھی شربون جاسکتی ہے۔ اچھی نظم پڑھی جاسکتی ہے۔ اگر نظم کافی جاسکے تو اور بھی بہتر ہے لیکن بہ صورت اس کے لہجے میں وہ وقار ہو جو الفاظ کو ان کی سطح سے بلند کر دیتا ہے۔ انھوں نے مثال سے یہ ثابت کیا ہے کہ جس نظم کے مصرعوں کے ارکان مختلف ہوں وہ کافی جاسکتی ہے۔ اردو میں ایسی غزلیں بھی ہیں جن کے مصرعوں میں ارکان کی تعداد یکساں نہیں ہوتی۔ اور وہ غزلیں خاصی دلکش تھیں مگر یہ تجربہ بس تجربہ ہی رہا تحریک نہ بن سکا۔

## قافیہ :

شعر میں نغمگی پیدا کرنے کا غالباً سب سے اہم وسیلہ قافیہ ہے۔ قافیہ ہماری شاعری میں شعر کی تکمیل کر کے اس کے صوتی تاثر میں اضافہ کرتا رہا ہے۔ صاحبِ مرآۃ الشعر کے نزدیک شعر میں قافیہ کا وہی رتبہ ہے جو راگ میں تال کا۔ اسی لیے قافیہ کا محل وقوع عروض کی اصطلاح میں ضرب کہلاتا ہے۔

عربی شاعری کے اولین نمونے قافیہ کی قید سے آزاد تھے۔ بعد میں جب اصول شعر مدون ہوئے تو قافیہ ضروری ہوا۔ امرئ القیس شاعری کو قافیہ کی آمد سے تعبیر کرتا ہے۔ ابن السیرین کے نزدیک شعروہ کلام ہے جو قوافی کی گروہ میں بانڈھا گیا ہو۔ ابن قدامر اور ابن رشیق بھی قافیہ کو ضروری مانتے ہیں۔ مغرب کے کلاسیکی شعرا بھی قافیہ کی پابندی کرتے نظر آتے ہیں۔ سانت بیو اور آرنلڈ بھی قافیہ کو شاعری کے لیے ضروری مانتے ہیں۔ مگر ملٹن قافیہ کو لوازم شعر سے خارج کرتا ہے۔ رومانی تحریک کے حامی شاعری کو

قافیہ کی پابندی سے نجات دلانا چاہتے ہیں۔ وکثر ہوگو، سڈنی اور کورج وغیرہ قافیہ کی مخالفت کرتے ہیں۔ حالی وزن کی طرز قافیہ کو بھی شعر کے لیے ضروری خیال نہیں کرتے لیکن ان کے رائے ہے کہ دونوں ہی سے شعر کے حسن میں اضافہ ہوتا ہے۔

مولوی عبدالرحمن نے مرآۃ الشعر میں وزن و قافیہ پر بحث کرتے ہوئے کہا کہ زور دیا کہ یہ دونوں ہمارے مزاج کے عین مطابق ہیں۔ لاکھ تجربے ہوتے رہیں مگر ان کا ترک کرنا محال ہے۔ سید عابد علی عابد لکھتے ہیں: اردو ادب کی روایت میں شعری آہنگ مرصع کی طرز میکانیکی اصولوں کا پابند ہے۔ شعر بڑھنے والا ایک خاص مقام پر اسی طرز قافیہ اور ردیف کی نمود کا خواہاں ہوتا ہے جس طرز کلاسیکی سنگیت کے فاعل و مفعول جڑا ہوتے ہیں؟ قافیہ کی سخت جاذبہ مایہ صاحب کے خیال کی تصدیق کرتی ہے۔ کس نظم میں قافیہ شعر کے آخر سے خارج ہوا تو اس نے درمیان میں کہیں جاسے پناہ تلاش کی؟ قافیہ کے خلاف خود ہماری زبان میں بہت کچھ کھایا گیا اور اعتراض کیا گیا کہ ہمارے شاعر کی تکمیل قافیہ کے باوجود ہے کہ جہدہ چاہتے گھما دے۔ اور یہ کہ خار کا تریبہ یا حساس جب تک اس مرنی کی آہنگ یعنی قافیہ کے ٹکڑے سے نہیں گزرتا شعر نہیں بن سکتا۔ قافیہ کی سخت گیری کے خلاف برابر احتجاج ہوتا رہا ہے مگر اسے جلا وطن نہیں کیا جاسکا۔ درد شاہد کیا جاسکے ہم قافیہ کو قید سے آزاد نظموں بلکہ غزلوں کی بھی حوصلہ افزائی ہوتی چاہیے۔ ہر کتاب ہے آج نہیں توکل۔ رنگ بھی ہماری شاعری کے مختلف رنگوں میں سے ایک رنگ قرار پائے۔

وہ جذبہ و احساس جو کسی شاعر یا کس نظم کا محرک ہوتا ہے، وہ الفاظ جن میں یہ جذبہ ملبوس ہوتا ہے، ان الفاظ کی ترتیب، قافیہ، وزن، بحر و آہنگ یہ سب نیچاں ہو کر شعر یا نظم کی ہسٹیت کو جنم دیتے ہیں۔ اور ان کا ایک دوسرے سے الگ کرنا ممکن نہیں۔ مگر ان کے علاوہ بھی ایک شے ہے جو سلیقے سے جگہ پائے تو شعر کے حسن میں اضافہ کر دیتی ہے۔ یہ شے ہے بدیہ۔ بدیہ وہ غریب جو یہ جانتا ہے کہ صنائعِ عشقی اور بدائعِ معنوی سے شعر میں



کس طرح حسن پیدا ہو جاتا ہے۔

## صنائع لفظی و معنوی:

علم بدیع کی تعریف تسہیل البلاغت میں یہ کی گئی ہے کہ اس سے تحسین و تزئین کلام کے طریقے معلوم ہوتے ہیں۔ نسیم البلاغت میں علم بدیع کو کلام فصیح کی لفظی اور معنوی خوبیاں، اجاگر کرنے والا علم کہا گیا ہے۔ یہ تعریفیں نقل کرنے کے بعد سید عابد علی عابد لکھتے ہیں: علم بدیع مستعدین کے اقوال کے مطابق وہ علم ہے جو معانی اور بیان سے ماوراء کچھ کام کرتا ہے۔ یوں معلوم ہوتا ہے جیسے ان بزرگوں کا مقصد یہ ہے کہ معانی اور بیان جب اپنا کام کر چکے ہیں تو اگرچہ معانی کا اظہار ہو چکتا ہے لیکن لفظ و معنی میں خوبی اور رنگینی نہیں پائی جاتی، بدیع یہ رنگینی یا خوبی پیدا کرتا ہے۔ کیونکہ جب تک تحریر کی صورت، پیکر یا سبکیت میں حسن و جمال کا عنصر موجود نہ ہوگا اسے ادبی تخلیق کا رتبہ نہیں مل سکے گا۔

صنائع بلاغ شعر کے حسن میں اضافہ کرتے ہیں۔ ہماری شاعری میں مراعات النظر، تلمیح، لطف و نشر، حسن تعمیل سے خاص طور پر کام لیا گیا ہے۔ بعض صنعتیں صرف تزئین کلام کا کام نہیں کرتیں بلکہ احساس و خیال کی ترسیل میں معاون ہوتی ہیں۔ بقول صاحب مرآۃ الشعر "ان سے معنی کی تصویر کھینچنے میں مدد ملتی ہے اور ان کا فن کارانہ استعمال شعر کے مواد کو بہتر طور پر ادا کرنے میں مدد دیتا ہے، تاثیر میں اضافہ کرتا ہے اور طرز اظہار کو ایک خاص حسن عطا کرتا ہے۔ لیکن صنائع کے استعمال کی خوبی یہ ہے کہ پڑھنے والے کا ذہن فوراً ادھر نہ جائے۔ پہلے شعر اس پر اثر کرے۔ البتہ دوسری نظر میں یہ اندازہ ہو کہ فلاں صنعت نے اس شعر کے حسن میں اضافہ کر دیا ہے۔ اردو شاعری سے بے شمار مثالیں ایسی پیش کی جاسکتی ہیں کہ جب تک کوئی اشارہ نہ کرے قاری کا ذہن اس طرف نہیں جاتا لیکن ہمارے یہاں بعض صنعتوں خاص طور پر رعایت لفظی اور مبالغے کا بے جا استعمال بھی ہوا ہے اور بعض شاعروں نے شاعری کو کاریگری سمجھ کر صنعتوں کا اس طرح استعمال کیا کہ ان کا کلام تاثیر سے محروم ہو گیا۔

## تحسین و تنقید شعر

شاعر کا شعر اور فن کار کا فن ان کے اپنے لیے نہیں دوسروں کے لیے ہے۔ اگر انہیں اس بات کا احساس ہو جائے کہ ان کے فن سے لطف اندوز ہونے اور داد دینے والا کوئی نہیں تو ان کے حوصلے پست ہو جائیں۔ اور فن وجود ہی میں نہ آئے۔ لیکن ہمارے یہاں اور خود مغرب میں یہ خیال بھی رائج رہا ہے کہ فن کار کسی اور کے لیے نہیں خود اپنے لیے فن کی تخلیق کرتا ہے اور وہ آپ ہی اپنا مخاطب ہے۔ عہد حاضر کے بعض نقاد ہی نہیں بلکہ ہمارے بعض قدیم ناقدین بھی اس نظریے سے متفق رہے ہیں۔ چنانچہ مولانا شبلی فرماتے ہیں کہ اصلی شاعر وہ ہے جس کو سامعین سے غرض نہ ہو۔ اس نکتے کی صراحت کرتے ہوئے لکھتے ہیں : شاعر کو دوسروں سے غرض نہیں ہوتی۔ وہ یہ نہیں جانتا کہ کوئی اس کے سامنے ہے بھی یا نہیں۔ اس کے دل میں جذبات پیدا ہوتے ہیں اور وہ بے اختیار ان جذبات کو ظاہر کرتا ہے جس طرح درد کی حالت میں بے ساختہ آد نکل جاتی ہے۔ بے شبہ یہ الفاظ اور ان کے سامنے پڑتے جائیں تو ان کے دل پر اثر کریں گے لیکن شاعر نے اس غرض کو پیش نظر نہیں رکھا تھا۔ جس طرح کوئی شخص اپنے عزیز کے مرنے پر نوہ کرتا ہے تو اس کی غرض یہ نہیں ہوتی کہ لوگوں کو سناٹے لیکن اگر کوئی شخص سن لے تو ضرور تڑپ جائے گا۔

موجودہ صدی میں اس نظریے کی حمایت ان فن کاروں نے بڑی شد و مد کے ساتھ کی جنہیں اپنے میڈیم پر حاکمانہ قدرت حاصل نہیں تھی۔ ان کا ابہام ان کا عجز تھا۔ اور درحقیقت یہ ان کی قوت نہیں ان کی کمزوری تھی۔ ورنہ حقیقت یہ ہے کہ بقول ایسے گرامسی صاحب فن کے جذبات سے دوسروں کے آگاہ ہونے کا نام ہی فن ہے۔ تاریخ ادب میں کتنے مثالیں موجود ہیں کہ داد سے محرومی فن بلکہ فن کار کی بھی موت کا باعث بن گئی۔ کیٹس کے نکتہ چینوں نے کہا کیا وئڈر صاحب

آپ کے شعروں سے مرہم کی بو آتی ہے۔ آپ کو شعر و سخن سے کیا نسبت، جائے مطلب میں جا کے مرہم پٹی کیجیے تو وہ خونِ حقوکِ حقوک کے مر گیا۔ اور جاتے جاتے اپنی ماں کے نام ایک خط میں پیش گوئی کر گیا: محترمہ ایک دن میرا شمار انگریزی کے عظیم شاعروں میں ہوگا۔ مگر میری موت کے بعد، عربی کا انجام بھی کچھ کم دردناک نہ ہوا۔ نکاتِ اشعار میں میر نے کم رتبہ شاعر اور پر سخت نہجے میں تنقید کی تو وہ شعر گوئی سے ہی تائب ہو گئے۔ غالب نے داد سخن نہ پائی تو تلخ کلامی پر مجبور ہو گئے۔ میر، انیس اور اقبال کی قدر و منزلت ہوئی تو ان کا حوصلہ بڑھا اور زیادہ تند ہی سے فکر سخن میں مشغول ہو گئے۔ حالی نے اپنے استاد سے یہ داد پائی کہ شعر نہ کہو گے تو خود پر ظلم کر دو گے تو شعر گوئی پر زیادہ توجہ کرنے لگے۔ ابیری اصفری کے قصے بے شہرت پائی تو مولوی نذیر احمد بہ تن تہنیف و تالیف میں مشغول ہو گئے۔ بے شک طبیعت کی انکس کے بغیر تخلیق وجود میں نہیں آسکتی لیکن صلہ و ستائش کا نقشہ بھی کم نہیں ہوتا اور فن کار کی طبیعت میں جولانی پیدا کرتا ہے۔

مولانا شبلی نے ایک جگہ اداکار کی مثال دی ہے کہ اسے سامعین کی موجودگی کا احساس ہو جائے تو اس کا فن خاک میں مل جائے۔ یہیں سے حقیقت کا سراغ ملتا ہے۔ اداکار خوب جانتا ہے کہ سامعین ٹکٹل بندھے اسے دیکھ رہے ہیں مگر وہ جانے، انجان بن جاتا ہے تاہم فن میں تصنع پیدا نہ ہو۔ شاعر بھی بخوبی واقف ہوتا ہے کہ سامعین ہمہ تن گوش ہیں مگر عموماً ظاہر ہی کرتا ہے کہ وہ آپ اپنا مخاطب ہے۔ اٹیٹ نے جسے شاعری کی پہلی آواز کہا ہے یعنی خود کلامی وہ بھی ایک انداز بیان ہے۔ جب میر صاحب کہتے ہیں کہ۔

اپنے تو ہونٹ بھی نہ لے ان کے روبرو      بخش کی وجہ، میر! وہ کیا بات ہو گئی؟  
تو بظاہر یہی محسوس ہوتا ہے کہ عاشقِ محبوب کی بخشش پر زیر لب اتھارِ حیرت کر رہا ہے مگر سنا تا صرٹ اسی کو نہیں ساری دنیا کو مقصود ہے۔ گویا شاعر، سامع یا قاری سے بے نیاز نہیں ہو سکتا۔ اب دیکھنا یہ ہے کہ اچھے قاری یا اچھے سامع میں کیا خصوصیات موجود ہونی چاہئیں۔

## قاری یا سامع :

شاعر اور قاری کے رشتے کو ٹیلی فون کی مثال سے واضح کیا جاتا ہے جس کے ایک سرے پر بولنے والا یعنی شاعر اور دوسرے سرے پر سننے والا یعنی سامع (قاری) ہوتا ہے۔ کہنے والے کی بات سننے والے کی سمجھ میں جتنی زیادہ آئے گی دونوں کے درمیان رشتہ اتنا ہی زیادہ استوار ہوگا۔ شاعری میں وضاحت و قطعیت کی گنجائش کم ہے اس لیے سننے والے کی سمجھ میں پوری بات نہ آئے اور اس پر صرف ایک کیفیت گزر جائے تو بھی رابطے کا حق ادا ہو گیا۔ شاعر کا حساس دل کسی تجربے سے دو چار ہو کے ٹپ اٹھتا ہے۔ جو کیفیت اس پر گزری ہے اسے اپنے شعروں کے ذریعے دوسروں تک پہنچانا چاہتا ہے۔ درڈر تھک کی طرح میں شاعر کا کام یہ ہے کہ وہ اپنے جذبات کو دوسروں تک اس طرح پہنچا دے کہ وہ بھی ان کو اسی طرح محسوس کر سکیں جس طرح خود شاعر نے محسوس کیا ہے۔ شاعری ایک پراسرار رشتے کو جنم دیتی ہے جو دو انسانوں کے درمیان قائم ہو جاتا ہے۔ پروفیسر آل احمد سرور نے کہا ہے کہ شاعر کا ذہن ریسور اور ٹرانسمیٹر کا کام کرتا ہے جبکہ قاری کا ذہن صرف ریسور کا۔ یہ ریسور جتنا حساس ہوگا دونوں کے درمیان اتنا ہی محکم رشتہ قائم ہو سکے گا۔

قاری جو شاعر کا شریک سفر ہو سکے، اس کے جمالیاتی تجربے میں شرکت کر سکے اور شاعر پر گزری ہوئی کیفیت کو اپنے اوپر گزار سکے، اس میں متعدد اوصاف کا پایا جانا ضروری ہے۔ پہلی شرط یہ ہے کہ وہ صاحب ذوق ہو۔ گویا شاعری سے اسے فطری مناسبت ہو اور وہ شعر سے لطف اندوز ہونے کی صلاحیت رکھتا ہو۔ شاعری سے لطف اندوز ہونے کے لیے علما نے کئی شرطوں کو لازمی قرار دیا ہے مثلاً حسن شناسی، لطیف حسیت، فن شعر کے اصولوں سے آگاہی، وزن و آہنگ کا شعور اور تخیل۔ اس



کے علاوہ چند اور اوصاف ہیں جو شعر کی تفہیم و تحسین میں معاون ہوتے ہیں۔ قاری اگر وسیع المطالعہ ہے تو وہ شعر کو زیادہ بہتر طریقے سے سمجھ سکے گا۔ مطالعے سے مراد صرف شعر و ادب کا مطالعہ نہیں ہے۔ قاری کو جتنے زیادہ علوم سے آگہی ہو اتنا ہی اس کے حق میں مفید ہوگا۔ تجربات کا وافر سرمایہ ذہن میں وسعت پیدا کرتا ہے۔ جو شخص زندگی کے گوناگوں تجربوں سے گزرا ہو گا فن کار کے تجربات کو وہ اتنا ہی زیادہ سراہ سکے گا۔ شاعر کی زندگی اور اس کے ماحول سے واقفیت بھی تحسین و تفہیم شعر میں معاون ہوتی ہے۔ قاری خود کو شاعر کے ذہن سے ہم آہنگ کر سکے تو اس کا کام آسان ہو جاتا ہے لیکن یہ اسی صورت میں ممکن ہے کہ اسے شاعر سے ہمدردی ہو۔ شاعری میں اس کے خالق کے عقائد و تنسیبات کسی نہ کسی شکل میں ضرور نمایاں ہوتے ہیں۔ اگر قاری ان سے بیزار ہے اور وہ اس کے عقائد سے اقدار اخذ کرنا بھی گوارا نہیں کرتا تو وہ شاعر کے ساتھ انصاف نہیں کر سکے گا۔ بے تعصبی اور وسیع القلی بھی ایک اچھے قاری کے لیے ضروری ہیں۔ جس قاری میں یہ اوصاف پائے جائیں اسے سنسکرت جمالیات میں سہر دے کے نام سے یاد کیا جاتا ہے۔

## ناقد :

نقاد کو بھی دراصل قاری کی صفت میں شامل کرنا چاہیے اور اس سے بھی ان اوصاف کی توقع کرنی چاہیے جو ایک باشعور قاری کے لیے ضروری ہیں۔ ایٹک کا کہنا ہے کہ نقاد غیر معمولی صلاحیتیں رکھنے والا قاری ہوتا ہے اور بقول ہنری جیمس کے نقاد ایک قاری ہے جو اپنے تاثرات رقم کرنے کی بھی صلاحیت رکھتا ہے۔ کسی فن پارے کے بارے میں جو کچھ وہ سمجھتا ہے، اسے سمجھا بھی سکتا ہے۔ ممکن ہے ایک عام قاری کسی شعر کو پسند کرے لیکن اپنی پسند کے سبب بیان کرنے کی قدرت نہ رکھتا ہو۔ نقاد اپنی

پسندنا پسند کے اسباب دلائل کے ساتھ بیان کر سکتا ہے۔

نقاد کے فرائض کیا ہیں۔ اس پر عرصے سے بحث چلی آرہی ہے، تفصیل میں جائے بغیر، ہم یہاں نقاد کی ذمہ داریاں نہایت اختصار کے ساتھ بیان کریں گے۔ لیسنک نے نقاد کو فن کار کا رہنما قرار دیا، گوئے نے اس خیال کو احمقانہ قرار دیا ہے کہ مصنف کو لکھنے کے آداب سکھائے جائیں۔ لیکن اس پر عام اتفاق ہے کہ نقاد فن کار اور ایک عام قاری کے درمیان رابطے کا کام کرتا ہے۔ اس فرض کو ادا کرنے کے لیے اسے شاعر کے حالات، اس کے ماحول اور معاشرے، اس کی افتاد طبع کو سمجھنا ہوتا ہے، اس کے کلام کا گہری نظر سے اور ہمدردی کے ساتھ مطالعہ کرنا پڑتا ہے۔ تب کہیں وہ اس پر رائے دینے کا مجاز ہوتا ہے۔ سانت بیو نے لکھا ہے کہ شاعر کی نسل، بچپن، خاندانی حالات، تعلیم اور ماحول کا مطالعہ کیے بغیر نقاد کسی نظم کی گہرائی تک نہیں پہنچ سکتا۔ غیر جانب داری اور اپنی ذات سے بلند ہونے کو بھی اس نے نقاد کے لیے لازمی شرط قرار دیا ہے۔

ایمیٹ نے ایک بار کہا تھا کہ شاعر کے بارے میں شاعر ہی رائے دے سکتا ہے۔ یہ خیال درست نہیں۔ لیوس نے اس کا جواب دیتے ہوئے کہا کہ ایسا ہے تو صرف شاعر ہی شاعر کو پڑھا کریں گے۔ اس کی رائے میں شاعر کا تنقیدی شعور محدود ہوتا ہے اور وہ زیادہ سے زیادہ اپنے بارے میں اعتماد کے ساتھ اظہار خیال کا حق دار ہے۔ فلاطون نے ایک بار خود شاعروں سے ان کی نظموں کے مطالب دریافت کیے۔ اور اسے تجربہ یہ ہوا کہ حاضرین میں سے ہر شخص اس شاعر کی بہ نسبت اس نظم کے بارے میں زیادہ جانتا ہے اور بہتر گفتگو کر سکتا ہے۔

الہام تو یقیناً کوئی شے نہیں مگر اتنا ضرور ہے کہ شاعر بالعموم کسی خاص کیفیت میں شعر کہتا ہے۔ اس وقت اس کا شعور، لاشعور، مطالعہ، مشاہدہ تجربہ سب مصروف عمل ہوتے ہیں۔ اگر شاعر سے ان کا تجربہ کرنے کو کہا جائے تو شاید وہ بری طرح ناکام رہے گا۔

جو شعرا شین کی طرح مطالعے کے متوقین ہیں ان کے وقت کا بھی بڑا حصہ فکر شعر میں بسر ہوتا ہے جبکہ نقاد اپنا تمام وقت شاعری اور متعلقہ علوم کے مطالعے میں صرف کرتا ہے۔ یہ بات بھی توجہ طلب ہے کہ دونوں کے ذہنوں کی ساخت بھی الگ الگ ہوتی ہے شاعر کا ذہن ترکیب کی طرف مائل ہوتا ہے نقاد کا تجزیہ و تحلیل کی طرف۔ چنانچہ ایسی مثالیں کم ہی ملتی ہیں کہ کوئی شخص بڑا شاعر بھی ہو اور بلند پایہ نقاد بھی۔ ورڈز ورکھ نے تنقید کے میدان میں قدم رکھا تو شاعری کی زبان کے مسئلے کو الجھا دیا۔ کولریج نظریہ تخیل کے علاوہ تنقید میں کوئی کارنامہ انجام نہ دے سکا۔ ڈرامیڈن اصلاً شاعر تھا۔ ایمیٹ نے اپنی تنقید کو کارگہ شعر کی غنمی پیداوار بتایا مگر وہ زندہ رہے گا تو صرف اپنی تنقید سے۔ ہمارے ادب میں کلیم الدین احمد کی مثال موجود ہے۔ عالمی ادب میں گوٹے جیسی چند مثالیں ضرور ملتی ہیں جنہیں استثنا میں شمار کرنا چاہیے۔

ہماری شاعری میں کتنے لوگوں کی مثال موجود ہے جو وزن و بحر سے ناواقف ہونے کے باوجود موزوں شعر کہنے کی قدرت رکھتے ہیں۔ یہاں اس شعر کا یاد آنا لازمی ہے

شعری گویم بہ از قند و نبات      من ندانم فاعسلاتن فاعلات

کم شاعر ہوں گے جو اپنے کلام کے محاسن و معائب کا اتنا علم بھی رکھتے ہوں جتنا ایک باشعور قاری رکھتا ہے۔ شعر کہنا ایک بات ہے اور اس کی بجائے کرنا دوسری۔ ایمیٹ جس نے کہا تھا کہ شعر کو شاعر ہی بہتر طور پر پرکھ سکتا ہے وہی کہتا ہے کہ زیادہ علمیت شاعرانہ احساس و ادراک کو کند کر دیتی ہے اور یہ بھی کہتا ہے کہ ناقہ جتنا وسیع المطالعہ ہو اور اس کے ذہن میں جتنی مختلف صلاحیتیں جمع ہوں وہ اتنا ہی زیادہ کامیاب ہوگا۔

اس میں شک نہیں کہ شاعر میں ایک خاص نوعیت کی تنقیدی صلاحیت ہوتی ہے۔ یہ نہ ہوتا چھا شعر کہنا ممکن نہیں، مصنف کی اپنی تصنیف کے مسئلے میں محنت شاقہ کا بڑا حصہ تنقیدی محنت کا ہوتا ہے یعنی چھانسنے، جوڑنے، تعمیر کرنے، خارج کرنے،

صحیح کرنے، جانچنے کی محنت — یہ اذیت ناک محنت جتنی تخلیقی ہوتی ہے اتنی ہی تنقیدی بھی ہوتی ہے۔ اور کچھ مصنف دوسروں سے بہتر ہوتے ہیں تو اسی لیے کہ ان میں تنقیدی شعور اعلیٰ درجے کا ہے، مطالعہ و معلومات کا جتنا تقاضا ہر نقاد سے کر سکتے ہیں، شاعر سے نہیں کر سکتے۔ ایک بات یہ کہ ناقد جس حد تک غیر جانبدار اور معروضی ہو سکتا ہے، غالباً شاعر اس حد تک نہیں ہو سکتا۔ ان صفات کے بغیر اعلیٰ درجے کی شاعری تو وجود میں آ سکتی ہے مگر اعلیٰ درجے کی تنقید وجود میں نہیں آ سکتی۔

تنقید ادب کے لیے بہر حال ضروری ہے۔ یہ باتیں بار بار کہی اور سنی گئی ہیں کہ تنقید اتنی ہی ناگزیر ہے جتنا سانس لینا اور یہ کہ تنقید نگار ادب کے لیے وہی کام کرتا ہے جو مالی چمن کے لیے کرتا ہے یعنی چمن کو خس و خاشاک سے پاک کر کے سنوارتا رہتا ہے۔ میتھیو آرنلڈ کے قول کے مطابق وہ اعلیٰ شاعری کے لیے راہ ہموار کرتا ہے، سینت یو کی رائے میں وہ مصنف کو از سر نو دریافت کرتا ہے، ایلیٹ کے نزدیک وہ قاری کے ذوق کی تربیت کرتا ہے، اچھا نقاد اپنے دور کی رہنمائی بھی کرتا ہے اور مذاق ادب کی اصلاح بھی کرتا ہے، کروچے نقاد کے لیے ضروری خیال کرتا ہے کہ وہ خود فن کار کی سطح تک بلند ہو کر اس جیسا ہو جائے، یہ کام وہ اپنے ذوق ادب سے، گہرے مطالعے سے، غور و فکر سے، اس فن پارے کو اپنی روح میں اتار کر اور اسے از سر نو تخلیق کر کے انجام دے سکتا ہے، گویا اس کی شخصیت میں نقاد و ناقد ایک ہو جاتے ہیں۔



## حواشی:

۱۔ انیس احمد ناصر: تاریخ جمالیات، جلد اول، ص ۳۳۔

۲۔ Bosanquet: A History of aesthetic, p. 147

۳۔ تاریخ جمالیات، جلد دوم، ص ۷۵۔

۴۔ Santayana: The sense of Beauty, pp 51-54

۵۔ احمد صدیق مخبون: تاریخ جمالیات ص ۹۳

۶۔ The sense of Beauty

۷۔ بحوالہ تاریخ جمالیات، جلد دوم، ص ۱۳۵

۸۔ تفصیل کے لیے ملاحظہ ہو لفظ ومعنی از شمس الرحمن فاروقی ص ۳۰

۹۔ پروفیسر ثریا حسین: جمالیات مشرق و غرب، ص ۳۰

۱۰۔ Tolstoy: What is Art.

۱۱۔ تاریخ جمالیات، جنت اول، ص ۵۵

۱۲۔ ایلیٹ کے مضامین، ترجمہ حبیب جالبی

۱۳۔ مولانا شبلی: شعرا انجم، جلد چہارم ص ۸۹

۱۴۔ Hegel: Aesthetic p 354

۱۵۔ حالی: مقدر شعر و شاعری، مرتبہ وحید قریشی ص ۱۰۷

۱۶۔ مولوی عبد الرحمن: مرآۃ الشعر، ص ۴

۱۷۔ شعرا انجم، جلد چہارم، ص ۲۷۱

۱۸۔ سی۔ ڈی۔ لیون: شاعری لفظوں کا کھیل ہے بحوالہ پروفیسر سرور انیس کی شاگرد عظمت

- انیس شناسی، مرتبہ پروفیسر گوپی چند نارنگ، ص ۱۲
- ۱۸۔ منظر عباس نقوی : نشر، نظم اور شعر، ص ۱۱
- ۱۹۔ عبادت بریلوی : غزل کی جمالیات ( بہترین ادب )
- ۲۰۔ ۲۱۔ ۲۲۔ شمس الرحمن فاروقی : لفظ و معنی، ص ۱۰۴، ۸۸
- ۲۳۔ جمیل جالبی : ارسطو سے ایلٹ تک، ص ۱۷
- ۲۴۔ ایلٹ کے مضامین، ص ۲۹
- ۲۵۔ سید عابد علی عابد : اصول انتقاد ادبیات، ص ۱۵۱
- ۲۶۔ مقدمہ شعر و شاعری، ص ۱۲۷
- ۲۷۔ اقبال نامہ ص ۱۰۸
- ۲۸۔ جگن ناتھ آزاد : ترمیمات اقبال کا تنقیدی جائزہ ( اقبال کا فن مرتبہ گوپی چند نارنگ ) ص ۱۳۴
- ۲۹۔ Paul Valéry : The art of poetry, p. 70
- ۳۰۔ شعرا انجم، جلد چہارم ص ۴۹
- ۳۱۔ مقدمہ شعر و شاعری، ص ۱۲۲
- ۳۲۔ شعرا انجم، جلد چہارم ص ۴۹
- ۳۳۔ مراقبہ شعر، ص ۵۹
- ۳۴۔ ایضاً ص ۱۰۷
- ۳۵۔ Ribot : The Creative Imagination, p. 31
- ۳۶۔ قاضی انصالح حسین : میر کی شعری مہاسیات، ص ۱۰
- ۳۷، ۳۸۔ لفظ و معنی، ص ۱۰۴ و ص ۱۹
- ۳۹۔ اصول انتقاد ادبیات، ص ۶۸
- ۴۰، ۴۱۔ ایلٹ کے مضامین، ترجمہ جمیل جالبی، ص ۲۶۴

هندوستانی جمالیات

آپ ہمارے کتابی سلسلے کا حصہ بن سکتے  
ہیں مزید اس طرح کی شائع دار،  
مفید اور نایاب کتب کے حصول کے لئے  
ہمارے ویس ایپ گروپ کو جوائن کریں

ایڈمن پیسل

عبداللہ شفیق : 03478848884

سورہ طاہر : 03340120123

حسنین سیالوی : 03056406067

مشرق اور مغرب کے قدیم علمائے جمالیات کے افکار میں حیرت انگیز مماثلت پائی جاتی ہے۔ اس زمانے کے حالات ایسے نہ تھے اور ایسی سہولتیں میسر نہ تھیں کہ انہیں ایک دوسرے کے خیالات کو جاننے اور ان پر غور کرنے کا موقع مل سکتا۔ پھر بھی یہ دونوں بالعموم ایک طرح سوچتے اور تقریباً ایک سے نتائج اخذ کرتے ہیں۔ دراصل ذہن انسانی ایک دوسرے سے کتنا ہی مختلف کیوں نہ ہو، غور و فکر کا بنیادی انداز بڑی حد تک یکساں ہوتا ہے۔ بزرگوں نے یہ بات تجربے کی بنیاد پر ہی کہی ہوگی کہ عظیم انسان ایک ہی طرح سوچتے ہیں۔ اس حقیقت سے واقف ہونے کے باوجود کہ دنیا میں بے شمار قومیں آباد ہیں اور ان کے طبائع میں زیر دست اختلاف پایا جاتا ہے، یہ دعویٰ کیا گیا کہ ایک دن ساری دنیا کا ادب ایک سا ہوگا۔ ایک دوسرے تک رسائی کے وسائل جتنے بہتر اور تیز رفتار ہوتے جا رہے ہیں، عالمی ادب میں اتنی ہی یکسانیت پیدا ہوتی جا رہی ہے اور جہاں جہاں اختلاف پایا جاتا ہے وہ انداز فکر سے زیادہ بیرونی حالات کا ہے۔ تمام علمائے جمالیات کا مقصد و منشا ایک ہی ہے۔ یہ جستجو کہ حسن کیا ہے اور حسن کی وہ کون سی ادا ہے جو دلوں کو مسح کر لیتی ہے، فن کا حسن سے کیا رشتہ ہے اور



فن کار کون سے حربے استعمال کر کے اپنے فن کو انبساط انگیز اور پُر اثر بنا دیتا ہے۔ ان سوالوں پر غور کر کے علما جن نتائج تک پہنچے وہ کم و بیش ایک ہی سے ہیں۔ جمالیات شرق و غرب کے افکار دیگر ابواب میں پیش کیے گئے ہیں۔ یہاں ہم اپنی گفتگو کو ہندوستانی جمالیات تک محدود رکھیں گے البتہ حسب ضرورت تقابلی مطالعہ کرنے کی کوشش کی جائے گی۔

ہندوستانی مفکرین جمالیات کے نزدیک صرف شاعری، موسیقی اور فن تعمیر فنون لطیفہ کے دائرے میں آتے ہیں جبکہ علمائے مغرب مصوری و سنگ تراشی کو بھی اسی دائرے میں شامل کرتے ہیں۔ چنانچہ قدیم ہندوستانی جمالیات کا دائرہ کار شاعری، موسیقی اور فن تعمیر تک محدود ہے۔ ان تینوں میں وہ شاعری کو اور شاعری میں ڈرامے کو بلند ترین مقام دیتے ہیں کیونکہ ڈراما باصرہ و سامعہ دونوں کو متاثر کرنے کی صلاحیت رکھتا ہے۔ اور ڈراما میں سب سے اہم چیز ہے رس یعنی فلسفہ انبساط جو سامعین کے دلوں میں مختلف کیفیتیں پیدا کر کے انھیں متاثر کرتا ہے۔ اس لیے ہم یہیں سے اپنی گفتگو کا آغاز کریں گے۔

فن ڈراما پر پہلی مستند تصنیف بھرت سنی کی ناٹھ شاستر ہے جس میں رس کا تصور پیش کیا گیا ہے۔ بھرت کے چند سو سال بعد آند در دھن نے اس کے نظریات کی تشریح کی اور اس سے اگلی صدی میں ابھینوگپت نے اس میں قابل قدر اضافے کیے۔ شاعری دراصل ایک پیچیدہ شے ہے اس کی تخلیق اور تخلیق کے بعد اس کی تفہیم و تحسین میں مختلف عوامل کارفرما ہوتے ہیں جیسا کہ آگے چل کر واضح ہوگا۔ رس کا نظریہ ان سب کو ایک رشتے میں پرو دیتا ہے۔

بھرت نے اس کا جو تصور پیش کیا وہ معروف (Objective) تھا۔ اسٹیج پر جو ڈراما پیش کیا جاتا ہے بھرت کے نزدیک اس میں رس واضح شکل میں موجود ہوتا ہے جسے آسانی دیکھا اور سمجھا جاسکتا ہے۔ بھٹنایک اور ابھینوگپت نے اسے جمالیاتی تجربہ قرار دیا جس کی

نوعیت انبساط کی ہوتی ہے۔ یہ تو اندازِ نظر کا فرق ہوا ویسے ان دونوں کا اصل کارنامہ یہ ہے کہ انھوں نے بھرت کے افکار پر غور و فکر کیا اور اس کے نظامِ فکر میں جو امکانات پوشیدہ تھے ان کی وضاحت کی۔ اس طرح ان عالموں نے ہندوستانی فلسفہ جمال و فلسفہ شر کو وسعت دی۔

ہندوستانی شجریات کے مطالعے سے پتہ چلتا ہے کہ بقول جی۔ بی۔ موہن کے ہمارے مفکرین نے شاعری کے جن پہلوؤں پر زور دیا وہ ہیں: انکار (بیان و بدیع) ریتی (اسلوب) و کرد و گیتی (بالواسطہ اظہار) وغیرہ اور شعر کے باقی پہلوؤں کو جو اتنے ہی یا اس سے بھی زیادہ اہم ہو سکتے تھے، نظر انداز کر دیا۔ لیکن جب آئندہ در دھن نے دھونیہ لوک میں دھونی کا نظریہ پیش کیا تو اس کا تصور وسیع تر ہو گیا اور جملہ جمالیاتی و فنی تدابیر کو اس نے اپنے میں سمولیا۔ ابھیدوگیت نے ابھینو بھارتی اور لوکن میں ناٹھ شاستر اور دھونیہ لوک کی شرح کر کے اصولِ شعر کو مدون کر دیا اور ہندوستانی جمالیات کے بنیادی اصولوں کا ایک نظام متعین ہو گیا۔

## رس کی نوعیت، مفہوم:

شاعری کا اصل مقصد مسرت آفرینی ہے اس لیے شعری ادب میں رس کی حیثیت مسلم ہے۔ جن علمائے رس کی حمایت میں قلم اٹھایا انھوں نے رس کے بغیر زندگی کو بے کیف ٹھہرایا۔ انھوں نے عبادت کو بھی رس کا ایک روپ بتایا بلکہ یہاں تک کہا کہ برہما خود مسرتا پا دس ہے۔ رس ایک کثیر المعانی لفظ ہے اور سیاق کے اعتبار سے اس کے مختلف مقام پر آمد ہوتے ہیں جیسے مشروب، پنچور، خلاصہ، دھات، کشتہ اور مسرت۔ رس سے مشروب مراد لیا جائے تو اس کے چھ ذائقے ہو سکتے ہیں: کھٹا، میٹھا، کڑوا، کسیرا، تیکھا اور نسکین۔ طبی اصطلاح میں اس سے مراد جسم میں پانی جانے والی ایک دھات ہے جسے پارہ کہتے ہیں۔ کام شاستر میں یہ "رتی" کا ہم معنی ہے جس کا مطلب ہے جسمانی عیش۔ تصوف کی اصطلاح میں

اس سے معشوق حقیقی کا جلوہ یا وصال مراد ہے۔ شعر و ادب کی تنقیہ میں اس لفظ کا استعمال کیا جائے تو اس کا مطلب ہو گا وہ ذہنی کیفیت یا وسیع تر معنی میں وہ ذہنی اتساع جو کسی جمالیاتی تجربے سے پیدا ہو۔ جس طرح کسی غذا میں مختلف مصالحے مل کر کوئی خاص لذت پیدا کرتے ہیں۔ اسی طرح دبھاؤ، انوجھاؤ اور سنچاری بھاؤ مل کر رس کو جنم دیتے ہیں جس سے ساح کا ذہن لطف اندوز ہوتا ہے۔ فرق یہ کہ زبان کی لذت واضح اور غیر مبہم ہوتی ہے جب کہ ذہن کی لذت غیر واضح اور مبہم ہوتی ہے۔

رس سنسکرت زبان کا لفظ ہے اور رس میں دھسے جوڑ کر بنایا گیا ہے۔

رس . धस

اور اس کا مفہوم یوں بیان کیا گیا ہے —

रस्यते इति रस

یعنی وہ شے جس کا ذائقہ محسوس کیا جاسکے۔ یا

रसते इति रस

یعنی بہنے والی شے۔ گویا رس میں ایک وقت دو خصوصیات پائی جاتی ہیں — لذت اور بھاؤ۔ آچار یہ بھرت کے نزدیک دبھاؤ، انوجھاؤ اور سنچاری بھاؤ کے باہمی تفاعل سے رس پیدا ہوتا ہے۔

विभाधानुभवाभिचारिसंयोगाद्वसनिरूपति

تصور رس پر بحث کرتے ہوئے کاویہ پرکاش میں آچار یہ مٹ نے لکھا ہے کہ ان بھاؤ وغیرہ کے ذریعے یا ان کے پیچھے چھپے معنی کے ذریعے ذہن میں پیدا ہونے والے لسانی احساس کو رس کہتے ہیں۔

रस की लोकेतायामावरायित :

آچار یہ مٹ نے رس کو ایک غیر معمولی شے قرار دیا ہے اور اسے برہم آند کے ہم پلہ

بتایا ہے۔ اس کے نزدیک رس کی تعریف سہل نہیں مگر امتداد واضح ہے کہ شعر کا اصل جوہر یہی رس ہے لیکن جب ہم اس ذہنی کیفیت کا جس کا نام رس ہے، تجزیہ کرنے بیٹھتے ہیں تو لاچار "نیتی نیتی" کہہ اٹھتے ہیں یعنی یہ بھی نہیں، وہ بھی نہیں۔

رس کو الکل یعنی مادرائی یا غیر معمولی ثابت کرنے کے لیے ممٹ یہ دلیل پیش کرتے ہیں کہ دنیا میں رد و قسم کے نانی عناصر پائے جاتے ہیں۔ عملی یا اصلی اور علمی۔ پہلی قسم کی مثالیں ہو سکتی ہیں گھڑا، کپڑا وغیرہ جن کا میڈیم بالترتیب مٹی اور سوت ہے۔ علمی سے مراد یہ ہے کہ کسی شے کے بارے میں علم حاصل کیا جاسکے جیسے روشنی میں گھڑے کی موجودگی کا علم ہو سکتا ہے۔ اس کے وجود میں آنے کا ذریعہ ہیں چند آلات جیسے کمھار کا چاک یا ڈنڈا۔ یہ آلات باقی نہ رہیں تو بھی گھڑے کا وجود باقی رہے گا۔ یہ مثال دینے کے بعد ممٹ نے یہ واضح کیا کہ گھڑے کی طرح رس کو دبھاؤ وغیرہ کی عملی صورت تسلیم نہیں کیا جاسکتا کیونکہ دبھاؤ وغیرہ کے بغیر رس کا وجود ممکن نہیں۔ نہ ہی دبھاؤ کو ایسا قرار دیا جاسکتا ہے جو رس کے وجود میں آنے کا باعث ہو۔ اب سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ کیا رس کو ایسی شے تسلیم کیا جاسکتا ہے جسے دبھاؤ وغیرہ کی روشنی میں دیکھا جاسکے؟ آچار یہ ممٹ اس سے انکار کرتے ہیں سبب یہ کہ جس طرح گھڑا پہلے سے موجود تھا، روشنی کے ذریعے صرف اس کا علم ہوا۔ اس طرح دبھاؤ سے پہلے رس موجود نہیں ہوتا۔ چنانچہ اس پر نہ تو پہلی صورت کا اطلاق ہوتا ہے، نہ دوسری صورت کا۔

رس دراصل ایک احساس کا نام ہے۔ دنیا میں جو چیزیں پائی جاتی ہیں ان کی دو نوعیتیں ہیں ایک تو وہ جنہیں بنایا جاتا ہے۔ دوسری وہ جو موجود ہیں مگر ان کا علم نہیں۔ کوئی ان کے بارے میں بتائے یا ان کو دکھا دے تو وہ صاف نظر آ جاتی ہیں۔ رس میں یہ دونوں چیزیں نہیں۔ اسی لیے رس کو الکل یا مادرائی کہا جاتا ہے۔ اب یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ ایسا ہے تو پھر رس کے بارے میں ایسا کیوں کہا جاتا ہے کہ —



یعنی رس پیدا ہوا وغیرہ۔ اس کا جواب ہے کہ جب ذہن کسی خاص صفت و لذت سے لگا ہوتا ہے تو ہم اس کا اظہار لطف آید بات میں لطف پیدا ہو جیسے فقر وں سے کرت ہیں، اسی طرح یہ بھی کہہ دیتے ہیں کہ لطف پیدا ہو۔ گویا یہ بات کہنے کا ایک انداز ہے۔

علم کی تین قسمیں حیات کی گئی ہیں۔ اول ظاہری علم، دوم شعوری علم جس میں عالم اس شے کے درمیان جس کا علم حاصل کیا جا سکتا ہے یعنی **اسات اور سم** کا امتیاز رہتا ہے۔ یہ علم گیانیوں کا حصہ ہے اور انہوں نے تو اس سے بڑے نیازت میسر آئے ہیں جو خود اپنے وجود سے متعلق ہے۔ رس ایک ایسی شے ہے جس کا احساس معرفت آنکھوں کو ہوتا ہے جو اس سے متاثر ہو رہا ہے۔ کسی خدا رسیدہ بزرگ کے دل میں خارجی اسباب و محرکات کے بغیر کوئی خیال پیدا ہو سکتا ہے لیکن اس خیال کے برعکس بنیادی اسباب و محرکات موجود ہوں تو رس پیدا نہیں ہو سکتا۔ دو متضاد اشیا میں سے ایک کا وجود دوسرے کے عدم کی دلیل ہے مثلاً روشنی و تاریکی ایک دوسرے کی ضد ہیں۔ تاریکی کا نہ ہونا روشنی کے ہونے اور روشنی کا نہ ہونا تاریکی کے ہونے کی دلیل ہے۔ اس سے صحت یہ ثابت نکلتی ہے کہ علم تصوراتی نہیں تو غیر تصوراتی اور غیر تصوراتی نہیں تو تصوراتی ہوگا لیکن رس دونوں کے دائرے سے باہر اور اسی لیے ابولک میں ماورائی ہے۔

### رس کی تخلیق :

بھرت منی کے مطابق بنیادی اسباب و محرکات، خارجی اثرات و علامات اور عارضی جذبات و تاثرات کے اشتراک اور باہم تفاعل سے رس کی تخلیق تکمیل ہوتی ہے۔ رس دراصل ایک جمالیاتی تجربہ ہے جو کسی فن پارے سے قاری کے ذہن میں پیدا ہوتا ہے۔ فن کار اپنے تجربے کو تخلیق کے ذریعے قاری تک پہنچاتا ہے اور اس کے ذہن میں بھی وہی کیفیت پیدا ہو جاتی ہے جو پہلے شاعر کے ذہن میں تھی۔ اس سلسلے کی تین کڑیاں ہیں۔

شاعر، فن پارہ، قاری۔ تاہم شاستر میں اس کی مثال یوں دی گئی ہے کہ جس طرح بیج سے پودا پیدا ہوتا ہے اور پھل پھول لاتا ہے۔ اسی طرح رس بھاد کی اساس ہے۔ فن کار کا تجربہ جو اس کا ذاتی تجربہ ہونے کے باوجود اس کی سطح سے بلند اور آفاقی (اولک) ہو جاتا ہے اسے بیج تصور کرنا چاہیے اس بیج سے پیدا ہونے والا پودا فن پارہ ہے۔ قاری کے ذہن پر اس کا جو اثر پیدا ہوتا ہے اسے پھل پھول سمجھنا چاہیے۔ اس طرح نظریہ فن کی ایک اور خامی جس کی جڑیں مغرب میں بہت اندر تک پیوست رہی ہیں دور ہو جاتی ہے یعنی موضوعیت و معروضیت کی انجھا دینے والی بحث۔ نظریہ رس دونوں کو سمو کر ایک کر دیتا ہے۔ اس کے مطابق جمالیاتی تجربہ بیک وقت معروضی بھی ہوتا ہے اور موضوعی بھی۔

بھرت نے ڈرامے کو دنیا اور کاروبار دنیا کی نقل بلکہ نمائندگی کہا ہے۔ اس کے لیے وہ لفظ "انو کرن" استعمال کرتا ہے جو ارسطو کے لفظ *mimesis* کے نزدیک ہے۔ بھرت کے مطابق ڈرامے سے دنیا کے معاملات، انسانی جذبات و افعال اور زندگی کی مختلف حالتیں اس طرح پیش کی جاتی ہیں کہ ان سے سامعین کے ذہن میں رس پیدا ہو اور بھرت نے رس کی جو تعریف کی ہے وہ ادھر گزری یعنی دبھاو، انبھاو اور دبھیپاری بھاو کے ملاپ سے رس وجود میں آتا ہے۔ یہ تینوں بھاو اس عمل میں استھائی بھاو سے آمیز ہو جاتے ہیں۔ ذیل میں ان اصطلاحوں کی مختصر تشریح کی جاتی ہے۔

## دبھاو :

جذبات کو براہِ نگینہ کرنے کے لیے محرکات کی ضرورت ہوتی ہے۔ یہ محرکات مادی بھی ہو سکتے ہیں جو ماحول میں موجود ہوں اور ان کا وجود صرف انسان کے ذہن میں بھی ہو سکتا ہے۔ ان محرکات کو جب کسی نظم یا ڈرامے میں پیش کیا جائے تو انہیں دبھاو

کہا جاتا ہے۔ گویا ان کی حیثیت معروضی تلازمے کی ہوتی ہے۔ و بھاد کی دو قسمیں بتائی گئی ہیں :

بنیادی اسباب

آلام

محركات

उद्दीपन

عشق و محبت، صدمہ، خوف، نفرت، غصہ، حیرت و استعجاب، اور جوش وغیرہ بنیادی اسباب ہیں لیکن ان کو ابھارنے کے لیے ایک پس منظر یا بہ الفاظ دیگر محرک کی ضرورت ہوتی ہے۔ جیسے تنہائی، سناٹا، چاندنی رات، دریا کا کنارہ اور پرندوں کی نغمہ سرائی وغیرہ۔ وضاحت کے لیے یہ مثال پیش کی جا سکتی ہے کہ اندھیری رات یا ڈراوے ماحول میں خوف پیدا ہو سکتا ہے۔ چاندنی رات میں محبوب کی یاد آ سکتی ہے۔

انویہا :

انویہاد وہ خارجی علامات ہیں جو جذبہ مستقل کے ساتھ یا اس کے بعد ظاہر ہوں ان کا تعلق کرداروں سے ہے۔ مثلاً غصہ آنے پر چہرہ سرخ ہو جائے یا غصے کے عالم میں کوئی کردار اپنا منہ فوج لے۔ انویہاد کی چار قسمیں بتائی گئی ہیں۔

کافیہ / شاریہ

جسمانی

مانسک

ذہنی

آہاریہ

تحصیل شدہ

ساتتیک

طبعی

وہیکاری بہا :

ان سے مراد عارضی جذبات ہیں جو جذبہ مستقل کی معاونت کرتے ہیں۔ یہ ناپائیدار اور رفتی ہوتے ہیں جو مستقل جذبات کو مستقل کر کے خود فنا ہو جاتے ہیں۔ لیکن ڈراما یا شاعری میں





अद्भुत

ادبھت

विस्मय

۱۔ دسے

शान्त

شانت

निर्वेद

۹۔ نزدیک

بعض علما ان نورسوں میں دو مزید رسوں ( वात्सल्य ) اور ہلکتی ( मीमांसा ) کا اضافہ کرتے ہیں۔ پیدا جذبہ ممتاز ہے مثلاً وہ جذبہ جو اپنے بچے کے لیے ماں کے دل میں پیدا ہوتا ہے۔ دوسرے جذبے کو عشق حقیقی کہنا چاہیے۔ یہ وہ جذبہ محبت ہے جو کسی خدا پرست کے دل میں اپنے معبود کے لیے پیدا ہوتا ہے۔ اب مندرجہ بالا نورسوں کے متعلق مختصر کچھ عرض کیا جاتا ہے۔

شرنگار میں عشق کی کیفیات سے تعلق رکھتا ہے اور جنسی جذبے کو بیدار کرتا ہے۔ دوسروں کو کمتر سمجھ کر یا ان کے کردار کی ناہوار یوں کو دیکھ کر تسخر کا جذبہ پیدا ہوتا ہے۔ یہ باہمیہ رس ہے جس چیز سے محبت ہو اس کے جدا ہو جانے پر غم ہوتا ہے یا کوئی ناگوار واقعہ پیش آ جانے سے طبیعت بدخط ہوتی ہے تو زبردستی وجود میں آتا ہے۔ خودی کا نتیجہ کروں رس کی شکل میں برآمد ہوتا ہے۔ خطرے سے متنبہ کرنے کی جرات دیر رس کو جہنم دیتی ہے۔ خود کو کمزور اور خطرات میں گھر پا کر جھینک رس پیدا ہوتا ہے۔ کسی ناپسندیدہ شے یا صورت حال کا اثر جلیسا کی شکل میں ظاہر ہوتا ہے۔ غیر معمولی کارنامے دیکھ کر اور ناممکن کو ممکن پا کر ادبھت رس پیدا ہوتا ہے۔ شانت رس پر بہت بحثیں ہوتی رہی ہیں۔ بعض کے نزدیک اس کی اساس جذبہ شہوانیہ ہے۔ بعض کی رائے میں ذہن کی باقی آکٹوں کیفیات کے عرفان کا نام ہی شانت رس ہے۔

رس کے سلسلے میں یہ مسئلہ بھی مستحق موضوع بحث رہا ہے کہ رس آخر ہوتا کہاں ہے۔ اصل کردار مثلاً رام میں یا اس کردار میں جو اسٹیج پر رام کا کردار ادا کر رہا ہے اور جسے خود اختیاری فریب نظر کے ذریعے جوئے رام تسلیم کر لیا ہے یا مثلاً اس نظم دہندے میں جو ہمارے پیش نظر ہے یا قارئین و سامعین کے دلوں میں۔ ان لوگوں کے دلوں میں

زندگی کے مختلف تجربات جمع ہیں۔ یہ لوگ تربیت یافتہ حسیت کے مالک ہونے کے سبب ان کیفیات سے گزرنے کی صلاحیت رکھتے ہیں جو فن کار پر گزر رہی ہے۔

### بھٹ لولٹ کا نظریہ :

بھٹ لولٹ کا مسلک یہ ہے کہ رس تو حقیقتاً اصل کردار میں ہی ہوتا ہے۔ یہ سامع کی نظر کا دھوکا ہے کہ وہ اداکار میں بعینہ وہ رس دیکھ لیتی ہے جو اصل کردار میں ہوتا ہے۔ مثلاً سانپ کو دیکھ کر دل میں خوف پیدا ہوتا ہے۔ اب اگر کوئی رستی کو سانپ سمجھ لے تو یہ خوف اس کے دل میں اسی طرح پیدا ہوگا جیسا کہ سانپ دیکھ کر پیدا ہوتا۔ جو ذوق اصل کردار اور اداکار میں ہوتا ہے وہی سانپ اور رستی میں ہے۔ سامعین کو اداکار میں اصل کردار کا جلوہ نظر آئے تو وہ متاثر ہوئے بغیر کیسے رہ سکتے ہیں۔

### آچاریہ شنک کا نظریہ :

آچاریہ شنک یہ رائے دیتے ہیں کہ انوماپیہ ( अनुपाय ) اور انوماپک ( अनुपाक ) کے درمیان ایک ربط قائم ہو جاتا ہے۔ انوماپیہ کے معنی ہیں جس چیز کا جائزہ لیا جائے اور انوماپک کے معنی ہیں جائزہ لینے والا۔ مراد یہ کہ پیش کیے جانے والی نظر یا ڈراما اور سامع کے درمیان ایک ذہنی تعلق استوار ہو جاتا ہے اور اسی سے رس کی تخلیق ہوتی ہے۔ اس لیے یہ نظریہ رسا نو مت داد ( रसानुमतिवाद ) یعنی نظریہ استخراج کہلاتا ہے۔ اس کی چار قسمیں بتائی گئی ہیں جنہیں قلم انداز کیا جا رہا ہے۔

شنک کے نظریے کو تنقید کی کسوٹی پر پرکھنے سے کئی سوال پیدا ہوتے ہیں۔

پہلا سوال یہ کہ رسا نو مت داد کی بنیاد صرف تصور پر ہے یعنی نقلی کو اصلی فرض کر لینے پر۔

یہ کام عقل کرتی ہے۔ دل اس میں شریک نہیں ہوتا۔ جب احساس اس دائرے سے خارج

ہو گیا تو رس پیدا ہونے کا امکان ہی نہ رہا کیونکہ رس کا تعلق تو کلیتہاً احساس سے ہے۔ اس نظریے پر یہ اعتراض بھی کیا جاتا ہے کہ سامع کا خود کو اصل کردار محسوس کرنے لگنا اگر درست ہے تو پھر وہ اس کی کل کیفیتوں کو خود پر گزرتے ہوئے محسوس کرے گا جو قرین قیاس نہیں۔ آخری بات یہ ہے کہ دبھاؤ وغیرہ کی موجودگی میں اکثر رس کا احساس نہیں ہوتا۔ اس لیے جس ویاحتی یا تحصیل کا ذکر کیا جاتا ہے وہ بے معنی ہو جاتی ہے۔

### آچار یہ بھٹنایک کا نظریہ :

آچار یہ بھٹنایک کا نظریہ بھکتی واد ( भक्तिवाद ) یعنی لذت اندوزی کے نام سے مشہور ہے۔ بھٹنایک نے سنیوگ ( संयोग ) کو بھوجیہ اور بھوجک ( भोजक ) کے نام سے بھی تعلق سے واضح کیا ہے۔ بھوجیہ سے مراد ہے اشیائے خورد و نوش۔ اسی لیے یہ نظریہ بھکتی واد کہلایا۔ بھٹنایک کا نقطہ نظریہ ہے کہ رس سامع کے دل میں ہوتا ہے۔ ڈرامے سے متعلق اشخاص کو تین حصوں میں تقسیم کیا جاسکتا ہے۔ اول انوکار یہ ( अनुकार्य ) یعنی اصل کردار جیسے رم بچھن، سیتا وغیرہ، دوم نوکرتا ( अनुकर्ता ) یعنی اداکار جو ڈرامے میں اصل کرداروں کا رول ادا کرتے ہیں یا روپ بھرے ہیں سوم سامعین و ناظرین۔ بھٹنایک انومتی واد اور ات پتی واد دونوں کو رد کرتا ہے اور رس کو سامعین و ناظرین ہی سے مخصوص بتاتا ہے۔ اس کے نقطہ فکر میں نہ اصل کرداروں کی کوئی اہمیت ہے نہ ان کی جگہ ڈرامے میں اداکاری کرنے والوں کی۔

### سادھارنی کون : Transpersonalisation

ضروری نہیں کہ فن کار اور قاری کی نجی زندگیوں کے تجربات یکساں ہوں۔ جذبات کی سطح ایک جیسی ہو اور انداز فکر ایک سا ہو لیکن کوئی ایسی مشترک زمین تو بہر حال ضروری ہے

جس پر کھڑے ہو کر دونوں ایک دوسرے نے برویہ سٹیکس اور ایک دوسرے سے بانٹ کر  
 ملا سٹیکس۔ انسان کے تخیل میں اتنی وسعت ہے کہ اس کی مدد سے وہ ایسے بے شمار تجربات  
 سے گزر سکتا ہے جن سے اصل زندگی میں اسے کبھی واسطہ بھی نہیں پڑتا۔

تجربہ تخیل کی اس سرحدیت سے فائدہ اٹھاتا ہے۔ اصل زندگی میں اسے جو  
 تجربات پیش آتے ہیں انہیں وہ من و عنون اسی طرح پیش کر دے تو قارئین کو اس میں دلچسپی  
 کا کوئی سامان نظر نہ آئے گا۔ بنے ذاتی تجربے کو فن بنانے کے لیے فنکار کو اپنی ذاتی  
 سطح سے بلند ہونا پڑتا ہے، جس حد تک ممکن ہو اپنی شخصیت سے پیٹکارا پاسنے کی کوشش  
 کرنی ہوتی ہے، خود کو اپنا غیر فرض کرنا ہوتا ہے۔ تب اس کا تجربہ دوسروں کی دلچسپی کا  
 باعث بنتا ہے۔ مغربی تنقید میں شخصیت سے فراہ۔ بے تعلقی نقطہ اسی کو کہا گیا ہے۔  
 گویا فن کار اپنے تجربے کو ہمہ گیر اور آفاقی بنا دیتا ہے۔ والد کے انتقال کے بعد میر کو اپنی  
 کسمپرسی کا احساس ہوتا ہے تو وہ اپنے والد کے انتقال کا ذکر نوست میں نہ عزیز و قارب  
 کی بے مروتی کا بلکے یوں کہتے ہیں —

اب تجربہ آفتاب میں ہم میں  
 ہر کچھ سرور و غل سے مرید ہے

غالب کو نظر و شعر کی داد نہ ملی، صمد دستا ہستیاں کی جگہ بادشاہ کے غائب سے واسطہ پڑا تو  
 انھوں نے اس خاص واقعے کا ذکر کیے بغیر کہا۔

صمد سزائے نال تحن ہے، کیا کیجے !  
 ستر بھائے متاع منہ ہے، کیا کیجے !

اب یہ تجربات میر و غالب کے تجربات نہ رہے۔ میر کا تجربہ اس شخص کا تجربہ ہو گیا جس نے  
 راحت و آرام کے بعد دنیا کے مصائب تجھیلے ہوں، غالب کا تجربہ اس کا تجربہ  
 ہو گیا۔ اسے انعام کے بدلے دشتِ بربادی ہوئی۔ راجہ مراد علی شاہ کو ہندوستانی جہانیاں



و مصداق میں سادھارنی کرتے ہیں

اپنی سطح سے بلند بننے کی جو سنت فن کار کے لیے ضروری ہے، وہی قاری کے اندر بھی موجود ہونی چاہیے۔ یہی وہ کسی فن پرے سے نطفہ اندوز ہو سکتا ہے۔ جو قاری احساس فی وقت رکھتا ہو۔ جس کی حسیت تربیت یافتہ ہو۔ جس کے پاس تجربات کا دافر سرمایہ ہو، جو تخیل کے ذریعہ اپنے مقام سے بلند ہو کر فن کار کی سطح تک پہنچ سکے اسے ”سہر دے“ کہا جاتا ہے۔

شاعری جو با ڈراما ان کا میڈیم الفاظ میں، قارئین پر ان الفاظ کے الگ الگ اثرات مرتب ہو سکتے ہیں۔ لفظ کے ایک معنی تو حقیقی یا لغوی ہوتے ہیں کہ ہر جگہ ان کے استعمال سے ایک ہی مفہوم برآمد ہو یہ لفظ کی دلالت وضعی ہونی جس کے لیے جھٹنا ایک اچھا (अभिधा) کا لفظ استعمال کرتا ہے۔ لیکن شاعری میں ایک لفظ کے اصل معنی کے علاوہ دوسرے معنی بھی ہو سکتے ہیں۔ انسانی جذبات ایک لفظ کو کئی معنی پہناسکتے ہیں۔ جیسے گل کے معنی پھول مگر یہی گل کہیں خدا کے معنی دیتا ہے، کہیں محبوب کے، کہیں مقصد و مدعا کے، کہیں عاشق کے، کہیں زندگی کی ناپائیداری کے۔ اور کسی شعر میں ایک لفظ کے دو معنی بھی نکل سکتے ہیں۔ جھٹنا ایک لفظ کے ان معانی کو بھاؤکتو اور بھوجکتو (भावकत्व) (भोजकत्व) کا نام دیتا ہے۔ بھاؤ کے معنی جذبے کے ہیں۔ گویا معنی کی اس سطح کا تعلق انسانی جذبات سے ہے۔

وہ عناصر جو قاری کے ذہن میں کسی لفظ کے معنی کا تعین کرتے ہیں یعنی معروضی کلمات، ان کا سادھارنی کرنا یعنی عام سطح سے بلند ہو کر ہمہ گیر یا فاقی ہو جانا معنی کی دوسری قسم بھاؤکتو کا ہی کارنامہ ہے۔ اس بات کو ہم یوں بھی کہہ سکتے ہیں کہ کسی شعر کسی شعر یا کسی ڈرامے میں جو کردار و جذبات پیش ہوئے ہیں ان سے فن کار کی نجی زندگی اور اس کے جملہ متعلقات سے رشتہ توڑ کر بلند سطح پر لے جانے کا نام سادھارنی کرنا ہے۔

بھادوکتو کا یہ عمل تشبیہ، استعارہ، کنایہ، رمز، مجاز، علامت، ابہام اور دیگر شعری وسائل کے ذریعے نمودار ہوتا ہے۔ اوپر پیش کیے گئے میر کے شعر میں ہم دیکھ چکے ہیں کہ دھوپ سے مراد دھوپ نہیں نامساعد حالات ہیں، سرد دُھل کے سایے میں مراد عیش و آرام کا زمانہ ہے۔ اردو، ہندی، انگریزی شاعری سے اس کی بے شمار مثالیں پیش کی جاسکتی ہیں۔ شاعری دراصل انہی تدابیر سے وجود میں آتی ہے۔ شاعری میں اصلی زندگی کے تجربات کا دو ٹوک بیان نہیں اس کا تخیلی اظہار ہوتا ہے، دیک اور وارن نے بھی یہی کہا ہے کہ آرٹ ہیر زندگی کی اصل حقیقتوں سے دور ایک بلند سطح پر لے جاتا ہے۔ کانٹ نے اسے Disinterested Satisfaction کہا۔ بلف نے Psychological Distance اور ڈی۔ ایس۔ ایلیٹ نے Impersonality کا نام دیا۔

بھٹنایک کے نزدیک جب بھادوکتو کے ذریعے تجربے کا سادھارنی کرن ہو جاتا ہے تو قاری فن پارے سے لطف و لذت حاصل کرتا ہے جسے وہ بھوجکتو کہتا ہے اور اسی لیے اس کا نظریہ بھکتی واد کہلاتا ہے۔

بھٹنایک کی اصطلاحوں اور ان کے نظریوں سے بعد کے مفکرین جمالیات نے شدید اختلاف کیا لیکن آخر کار اس کے بہت سے خیالات قبول کر لیے گئے۔ اختلاف کے باوجود ابھینوگپت نے بالآخر اس کے نظریے کو قبول کیا اور اس کی توضیح و تشریح کی جس سے نظریہ رس میں سادھارنی کرن کے نظریے کو بنیادی اہمیت حاصل ہو گئی۔ سادھارنی کرن کی سب سے بڑی خوبی یہ ہے کہ اس نے جمالیاتی تجربے کے تینوں ابعاد — فن پارہ، فن پارہ، قاری — کو اپنی گرفت میں لے لیا۔

تخلیقی عمل بلاشبہ فن کار کے نجی اور ذاتی تجربے سے شروع ہوتا ہے یا یہ کسی اور پر گزر چکا ہوتا ہے اور فن کار اس سے باخبر ہوتا ہے۔ یہ جتن ممکن ہے کہ یہ کسی پر بھی نہ گزرا ہو مگر اس کا پیش آنا ممکن ہو لیکن فن کار اس تجربے کو پیش کرنے سے پہلے اپنے ذاتی تعلق

کو اس سے منقطع کر لیتا ہے جس سے یہ تجربہ ذاتی سطح سے بلند ہو کر آفاقی ہو جاتا ہے اور ہر قاری کو یہ اپنا تجربہ معلوم ہوتا ہے۔

جی۔ بی۔ موہن کی اطلاع کے مطابق ہندوستانی مفکرین جمالیات کی عام طور پر یہ رائے ہے کہ شاعر کو چاہیے کہ وہ معاصر مسائل کو اپنا موضوع نہ بنائے۔ ورنہ وہ اپنی تخلیق کو اپنی ذات سے الگ نہ کر پائے گا اور دونوں کے درمیان ضروری فاصلہ نہ رکھ سکے گا۔ چنانچہ قدیم ہندوستانی ادب میں بہت پرانے رزمیہ قصوں کو موضوع بنایا گیا ہے۔ قدما نے معاصر موضوعات کو اس لیے ممنوع قرار دیا کہ اس میں گنجائش نہیں کہ کرم اور پھل کے درمیان جو لازمی تعلق ہے اسے دکھایا جاسکے۔ کولرج بھی ایسے ہی موضوعات کو پسند کرتا تھا جو ماضی بعید سے لیے گئے ہوں۔ بہر حال یہ واضح کر دینا ضروری ہے کہ سادھارنی گون احاصر موضوعات کو شجر ممنوعہ قرار نہیں دیتا مگر فن کار کی ذات کو فن سے علیحدہ کر دینے پر اصرار کرتا ہے۔

### ۱۔ بھینو گیت کا نظریہ :

بھینو گیت کا نظریہ "بھیوکتی داد" یعنی اظہاریت کے نام سے مشہور ہے۔ اس کی رائے میں جو قاری احساس کی دولت سے جتنا مالا مال ہوگا وہ کسی تخلیق سے اتنا ہی زیادہ محفوظ ہوگا اور جو اس سے محروم ہوگا وہ فن پارے کے لطف سے بھی محروم رہے گا۔ اس نے ایک اور قابل ذکر بات کہی ہے اشیا کی تین حیثیتیں ہو سکتی ہیں۔ ہماری، غیر کی اور وہ جو نہ ہماری ہیں اور نہ غیر کی مثلاً چاند، سورج، ستارے، فن میں یہ تقسیم باقی نہ رہنی چاہیے اور ان تین میں سے کسی ایک رشتے کا بھی احساس نہ ہونا چاہیے۔ اس کی مثال اس نے یہ دی ہے کہ جو اداکار رام کا کردار ادا کر رہا ہے وہ سینا کو اپنی ملکیت سمجھنے لگے تو بھرے مجمع میں اس سے محبت کا اظہار کرتے شرمائے گا۔ اس لیے ماننا پڑتا ہے کہ ڈرامے میں سینا

صرف کا معنی ہے۔

دھونی : ( धुनि )

انسان کے خیالات بے پناہ اور اس کے احساسات بے حساب ہیں۔ ان کے مقابلے میں لفظوں کا ذخیرہ بہت کم اور خیالات و احساسات کے اظہار کے لیے ناکافی ہے۔ مجبور ہو کر انسان نے ایک ایک لفظ کو کسی کسی معنی میں استعمال کرنا سیکھا۔ مثلاً ایک لفظ پہاڑ کو عین کر ہماری نظروں کے سامنے پتھر کی ایک بہت بڑی چٹان گھوم جاتی ہے۔ اس کے سوا کسی اور معنی کی طرف ہمارا ذہن نہیں جاسکتا۔ اب یہی لفظ اور لفظوں کے ساتھ مل کر استعمال ہوتا ہے۔ مثلاً کسی ٹیم نے ایک پہاڑ کی چوٹی چڑھ لی۔ یہاں پہاڑ کے ایک واضح معنی ہماری سمجھ میں آتے ہیں اور یہی اس کے اصلی معنی ہیں۔ اب ہم اس طرح کے جملے سنتے ہیں، مصیبت کا پہاڑ ٹوٹ پڑا، سینے پر پہاڑ رکھا ہے، دن پہاڑ ہو گیا، رانی کا پہاڑ بنا لیا، یہی ایک لفظ پہاڑ ہے جو دس معنی دیتا ہے۔ مثلاً مصیبت بھاری اور سخت ہے، دل پر بوجھ ہے، دن کا ٹٹا مشکل ہے، کسی نے چھوٹی سی بات کو خواہ مخواہ غول دے لیا ہے، یہ تو بات شر کی تھی، شاعری میں لفظ سے اور بھی زیادہ کام لینا پڑتا ہے جس سے اس کے تمام انفرادیات اور اس کی تمام تعبیرات برے کار آجاتی ہیں۔ یہ بات تو واضح ہو گئی کہ شعر و ادب میں ایک لفظ کو کئی معنی دے سکتا ہے، اب دیکھنا یہ ہے کہ ایک معنی اور دوسرے معنی میں کیا فرق ہے اور معنی کی ان مختلف صورتوں کو کون ناموں سے پکارا جاتا ہے۔ پہلی صورت تو یہ ہونی کہ لفظ کو دلالت و معنی کے مطابق استعمال کیا جائے یعنی لفظ کو اس طرح استعمال کیا جائے کہ جس معنی کے لیے وہ وضع ہوا ہے اس معنی کے لیے ذہن میں صرف وہی معنی آئے۔ دوسری صورت یہ ہونی کہ لفظ ایسے معنی دے جس کے لیے وہ نہیں بنا ہے مثلاً کہا جائے، تم ماہِ شب چار دہم تھے مرے گھر کے، یہاں ماہِ شب چار دہم



عزیز کے لیے استعمال ہوا۔ "اب جہاں آفتاب میں ہم ہیں" دھوپ "نامساعد حالات کے لیے استعمال ہوا۔ اسی طرح شاعر محبوب لوگل، اس کے ہونٹوں کو لعل، دانتوں کو گہر آبدار، عاشق کو پروانہ کہتا ہے تو وہ ان لفظوں کو اصلی نہیں، مجازی، حقیقی، غیر معنی میں استعمال کرتا ہے۔ اور اس سے جو صورتیں پیش آتی ہیں انہیں ہماری زبان میں استعارہ، کنایہ اور مجاز مرسل کہا جاتا ہے۔

زبان کی یہ صلاحیت جو ایک لفظ کو کئی معنی عطا کر دیتی ہے یعنی لفظ کا کنایاتی استعمال سنسکرت میں اسے دھونی کہا جاتا ہے۔

شعریات و لسانیات کا آپس میں گہرا تعلق ہے اور لفظوں کے ذریعہ اظہار دونوں کا موضوع ہے۔ سنسکرت میں لسانیات کا وجود شعریات سے پہلے ہوا، نیز سنسکرت لسانیات شاعری اور شرد دونوں سے بحث کرتی ہے لیکن آٹھویں صدی میں شعر کے لسانی پہلو پر گفتگو کو شعریات کا نام دیا گیا۔ اس علم نے اپنے دائرہ کار کو شعر کے لسانی پہلو تک محدود رکھا اور امن پر توجہ کی کہ شعر میں لفظوں سے زیادہ سے زیادہ کس طرح کام لیا جاسکتا ہے اور لفظ کے اصل معنی میں کنایاتی معنی کا کس طرح اضافہ ممکن ہے، شروع میں انھوں نے معنی کی دو حیثیتیں تسلیم کیں۔ اصل اور کنایاتی۔ اس کے بعد انکار دریافت ہوئے۔ انکاروں کی تعداد میں بھی برابر اضافہ ہوتا رہا۔ اس کا اندازہ یوں لگایا جاسکتا ہے کہ بھرت صرف چار انکاروں کا ذکر کرتا ہے جبکہ اپنے دلشت کے یہاں ان کی تعداد ایک سو چوبیس ہو جاتی ہے۔ انکار جیسے فنی وسائل سے کام لے کر سنسکرت شاعری اس قابل ہو گئی کہ پیچیدہ سے پیچیدہ جذبات اور تجربات کو کس جذبے کا نام لیے بغیر پیش کرنے لگی۔ مثلاً وائیکی احساس مسرت کو مسرت کا نام لیے بغیر اور احساس غم کو غم کا نام لیے بغیر پیش کرتے ہیں۔ پیش کش کا یہ انداز جس کی روایتی اظہار میں کوئی گنجائش نہیں تھی، دھونی کا دیہ کہلاتا ہے۔

ابھینوگیت نے دھونی کی حمایت میں مضبوط دلیلیں پیش کیں۔ اس کے نظریے کو قبول عام حاصل ہوا۔ مہم بھٹ نے "دیکھتی دو ایک" میں اس کی مخالفت کی جس کا کوئی اثر نہیں ہوا۔ گیارہویں صدی عیسوی میں آندور دھن نے "دھونی کاریکا" لکھ کر اسے ایک باضابطہ نظریے کی شکل دے دی۔

علمائے ادب نے شاعری میں استعمال ہونے والے الفاظ کو تین حصوں میں تقسیم کیا ہے۔

واچک	۱. واچک
لکشک	۲. لکشک
وینجک	۳. وینجک

الفاظ کی پہلی قسم وہ ہے جس میں لفظ صرف وہی معنی دیتا ہے جس کے لیے وہ وضع ہوا ہے۔ جیسے دن سے دن ہی مراد لیا جائے جبکہ شاعری کی زبان میں اس کے دوسرے معنی بھی ہو سکتے ہیں۔ لفظوں کی دوسری قسم وہ ہے جس میں لفظ کچھ ہوتا ہے اور معنی کچھ اور۔ مثلاً کہا جائے کرسی کا خوف ہے۔ دراصل ڈر کرسی کا نہیں کرسی پر بیٹھنے والے کا ہے۔ یہاں کرسی سے مراد حاکم ہے۔ تیسری قسم وہ ہے جب لفظ کے مجازی معنی لیے جائیں۔ مثلاً دن نکل آیا کہہ کر یہ مطلب لیا جائے کہ غفلت کا زمانہ گزر گیا۔ اسی طرح دن کو ہم دوسرے معنی میں بھی استعنا کرتے ہیں مثلاً کہتے ہیں جُرا دن آتے دیر نہیں لگتی۔ اس کے تو دن ہی پھر گئے۔ اس طرح لفظ دن مختلف معنی دیتا ہے۔ ان مثالوں سے واچک، لکشک اور وینجک کا فرق واضح ہو جاتا ہے۔ لفظوں کی یہ تین حیثیتیں ظاہر کرنے والی قوتیں ابجدھا، نکشنا اور وینجنا کہلاتی ہیں۔

شعر میں کسی لفظ کا اصل معنی کے علاوہ دوسرے معنی دینا ہی دھونی ہے اور علمائے سنسکرت نے اسے شاعری کی جان تسلیم کیا ہے بعد کے علمائے اس کی مندرجہ ذیل تین قسمیں گنائی ہیں۔

रस ध्वनि	रस دھونی
अलंकार ध्वनि	الٹکار دھونی
वस्तु ध्वनि	وستو دھونی

رَس دھونی سے ان کی مراد ہے نورسوں میں پائے جانے والے جذبات و احساسات۔

भाव, भावाभास, भावोदय, भावशबल, भाव सन्धि

دھونی میں دیگر فنی تدابیر گن <sup>۱۷</sup> یعنی محاسن، ریتی ریتیں یعنی حسن بیان

الٹکار یعنی بدایع و کرتا یعنی ابہام کو بھی شامل کیا گیا ہے۔

قدیم علماء ہند نے ٹورائے کے سلسلے میں جو تنقیدی نظریات پیش کیے ہیں،

شاعری پر بھی ان کا اطلاق ہوتا ہے۔ رَس اور آگے جس کر دھونی کے جو نظریات پیش

کیے گئے ان کا اصل مدعا فن میں حسن کا عنصر پیدا کرنا ہے۔ پروفیسر قاضی عبدالستار نے

”جمالیات اور ہندوستانی جمالیات“ میں لکھا ہے ”جمال“ یا ”حسن“ کی اصطلاح میں

خاصا ابہام ہے اور قشعی طور پر یہ فیصلہ کرنا کہ حسن آخر ہے کیا؟ آسان کام نہیں۔

”جمالیات شرق و غرب“ میں وہ سنسکرت الفاظ پیش کیے گئے ہیں جو حسن (سیندھیا)

کے لیے استعمال ہوتے ہیں۔ اس سے بھی اندازہ ہوتا ہے کہ زمانہ قدیم میں بھی حسن کا

معیار یکساں نہیں رہا۔ یہ الفاظ ہیں چار تو (دل پذیری)، (پچھترہ) (انوکھا پن)

شو بھا (دروغ)، کانتی (چمک دمک)، سوشٹھو (رفعت و جلال)، رنیتا (دل کشی)

لالتہ (لطافت)، لاونیہ (ملاحت)، وغیرہ اور حسین و سندر کے لیے چار و

(دل پذیر)، (چتر) (انوکھا)، شو بھن (پُر رونق)، کانت (چمک دمک والا)،

سٹھ (رفیع و جلیل)، رنیت (دل کش)، لالت (لطیف)، منورم (دل پسند) وغیرہ بہر حال

تشریح کے دوران علمائے اس پر اتفاق کیا کہ آنکھوں کو جو شے بھلی لگے وہ حسین اور

کانوں کو جو شے اچھی لگے وہ پرکشش ہے۔ اور یہ بھی کہا گیا کہ رگ کا اعجاز یہ ہے کہ

وہ نظر آنے لگے اور رنگ کا کمال یہ ہے کہ وہ سنائی دینے لگے۔ شعر میں یہ دونوں  
 اوصاف پائے جاتے ہیں جنی وہ دکھائی بھی دیتا ہے اور سنائی بھی۔ شعر اپنے حسن  
 کے ذریعے پانچوں حواس پر اثر انداز ہوتا ہے۔ یہاں خاص طور پر وہ باعہرہ اور سامعہ کو  
 متاثر کرتا ہے۔ غنائے جمالیات عہد قدیم سے لے کر عہد حاضر تک اس تجویز میں سرگرواں  
 ہیں کہ ان اسباب کا پتہ لگنا سکیں جو شعر کو اعجاز بنا دیتے ہیں۔



جہالیاتی تنقید

علمائے جمالیات اور ناقدین فن کے درمیان کتنا ہی اختلاف رائے کیوں نہ ہو، اس پر سب متفق ہیں کہ حسن کاری و اظہار حسن کے بغیر فنون لطیفہ کا وجود ممکن نہیں۔ فنون لطیفہ میں شاعری بھی شامل ہے اور غزل کے نزدیک تمام فنون میں سب سے افضل ہے۔ شعر جمالیات کا طالب علم ان مسائل کی دریافت میں سرگرداں رہتا ہے جن کے پس فن پائے میں سن و گنتی پیدا ہوتی ہے۔ گویا جمالیاتی تنقید کا مقصد ہے شاعری میں جمالیاتی عناصر کو شناخت اور اس بنیاد پر کسی شعر یا کسی نظم کی قدر و قیمت کا تعین۔

شعر کی جمالیاتی قدروں کا اعتراف آج کی بات نہیں۔ جب تنقید کا مضابطہ وجود نہیں تھا اس وقت بھی شعر پڑھنے یا سننے والے کو اس کا احساس ضرور تھا کہ شعر میں کوئی ایسی چیز ضرور ہوتی ہے جو دل پر حیا و سا کر دیتی ہے۔ مگر اس جادو کا ثمر یہ کرنا آسان نہ تھا۔ اس لیے ناقدین بھی سرسری طور پر تعریفی کلمات ادا کر کے یہ سمجھتے رہے کہ تنقید کا حق ادا ہو گیا۔ جمالیاتی تنقید کو اس لیے جی فروغ نہ ہو سکا کہ ناقدین کی توجہ شاعرانہ زندگی، ذہنی کیفیات، وراثی اثرات، تاریخی معاشی اور عمرانی حالات جیسے پہلوؤں پر مرکوز رہی اور شاعری میں حسن کاری کا عمل جو خاصا پیچیدہ عمل تھا مسلسل نظر انداز ہوتا رہا۔ اس وجہ سے بعد تنقید کی دنیا میں

دوسری انتہا نمودار ہوئی۔ اب شاعر سے بہت کم بھارتی توجہ شاعری پر مرکوز ہوئی۔ یا اس روئے کے خلافت رد عمل تھا کہ کچھ ہی دنوں پہلے تک انڈین پارسی کے سوا ہر چیز پر توجہ کرتا تھا۔ اس رد عمل کا پہلی بار باقاعدہ اظہار تنقید رکے میں طبعی کار میں ہوا جسے بی۔ ایس۔ ایسٹن نے یہودیہ پرچہ ز کاغذ اس روز لاہور میں کہا ہے۔ اس کا طریقہ یہ تھا کہ کلاس روم میں کوئی نظم شاعر کا نام، نظم کا زمانہ تصنیف وغیرہ بتائے بغیر دے دی جاتی تھی۔ طلباء اس کے ایک ایک لفظ، ایک ایک مصرعہ اور ایک ایک بند کو دبا کر، پچوڑ کر، بھنجوڑ کر، جیسج کر معنی کا ہر وہ قطرہ جو اس نظم میں ہو سکتا تھا نکلنے کی کوشش کرتے تھے۔ اس طرح فکر کے باہر کی ہر چیز نظم انداز میں جاتی تھی۔ جلد ہی اس طریق انتقاد کے خلافت بھی رد عمل ہوا اور اسے تنقید کا لیسچر وینستان کہہ کر مسترد کر دیا گیا۔

اس کے بعد تنقید کے متوازن نقطہ نظر کو فروغ ہوا اور عام طور پر اس حقیقت کا اعتراف کیا جانے لگا کہ شعر یا شعر و اگر صرف کسی ایک زاویے سے دیکھا اور صرف ایک کسوٹی پر پرکھا جائے تو اس کے نتائج گمراہ کن ہوں گے۔ اور یہ کہ نظاد تنقید میں فن پارہ جتنا اہم ہے، فنکار اس کے ذہن کا پرتچ عمل، اس کا عہد و ماحول، اس کے زمانے کے روابط بھی کسی طرح کم اہم ہیں۔ تنقید کا سفر فن پارے سے شروع ہو کر ہر اس سمت بڑھنا چاہیے جو ہر جہد ہر وہ فن پارہ رہنمائی کرے۔ ہمارے عہد خصوصی بھارت کا عہد ہے اور ہر چند کہ نقاد کی خوبی بیان کی گئی ہے کہ وہ زیادہ سے زیادہ علوم پر نظر رکھتا ہو، لیکن ممکن نہیں کہ کوئی نقاد کسی فن پارے پر ہر ممکن زاویے سے روشنی ڈالنے کی اہلیت رکھتا ہو۔ مختلف نقاد کسی فن پارے کو اپنے اپنے نقطہ نظر سے دیکھتے، پرکھتے اور نتائج اخذ کرتے ہیں۔ ان کو یکجا کرنے سے ایسی تصویر بن جاتی ہے جسے فن اور فن کار کی مکمل تصویر کہا جاسکے اور جو قاری کے لیے تفہیم و تحسین کا راستہ ہموار کر سکے۔

تنقید نگار کے فرائض میں یہ فرض سرفہرست ہے یا ہونا چاہیے کہ وہ قاری کو شعر سے

لطف اندوز ہونے کا راستہ دکھائے اور اس کی صورت یہ ہے کہ شعر میں حسن کے جتنے عناصر موجود ہیں ان کی نشاندہی کرے۔ اور ان کی اہمیت پر روشنی ڈالے۔ جمالیاتی انداز پر نظر رکھنے بغیر نہ تو تحسین شعر ممکن ہے اور نہ ایسی تنقید کا وجود جو صحت مند اور متوازن ہو۔ جارت شکیانا ایسی تنقید کو تنقید ماننے پر رضا مند نہیں جو جمالیاتی قدروں کو درخور اعتناء نہ سمجھتی ہو۔ مہورن کے نزدیک یہ تنقیدی فیصلہ جو شاعری میں حسن کاری کے عمل پر غور کیے بغیر صادر کیا گیا ہو، درست نہیں ہوسکتا۔

آج سے تیس برس پہلے بہت سے باقت تنقید نویس شاعری سے دور ہی ہوتے تھے۔ اس پر یہ غور بالظاہر کیا گیا کہ جب یہ تنقید نویس ماحسن سے اس قدر دور ہیں تو کچھ سستی، بیگانگی سمجھنا مشکل ہے کہ حسن آخر کیا اور انسان کے حواس پر کس طرح اثر انداز ہوتا ہے۔ لیکن آج بہنا ممکن ہے۔ جمالیاتی تنقید مکمل ماحسن سے بھی بن سکتے تو ماحسن کے نزدیک ضرور پہنچ سکتی ہے۔ شعر اطلاعی زبان سے گزرتا ہے اس لیے شعر میں نظریے کی تلاش لامحالہ بھی ہوگئی ہے۔ فیصلے کے ایک شعر کے بارے میں کہا گیا تھا کہ یہ شعر ایک مسلم لیگی بھی کہہ سکتا ہے اور جن مسلکی بھی ہو۔ دو ائمہ فقہاء جیسے کا یہ دعوہ تو نہیں۔ براعزافں کیا گیا کہ اس کا مطلب یہ بھی ہوتا ہے کہ کسی سرمایہ دار کو کسی خاص موقع کا اہتمام نہ ہو لیکن شعر میں جمالیاتی وسائل کی تلاش بلاشبہ سودمند ہوتی ہے۔ اس کی ایک مثال ملاحظہ ہو۔

سودا کو اپنے اس مطلع پر بہت ناز تھا۔

چمن میں صبح جو اوجھل جو کا تمام نیا

صبا نے تیغ کا آبِ رواں سے کام لیا

میر نے اس کے جواب میں یہ مطلع کہا:

ہمارے آگے تراجب کسوں نے نام لیا

دلِ ستم زدہ کو ہم نے تھام رکھا م لیا



پہلی نظر میں اندازہ ہو جاتا ہے کہ میر کا مطلع سودا کے مطلع سے بہت بہتر ہے لیکن کوئی سبب جاننا چاہے تو ہمارے پاس وہی جواب ہے جو ہمیشہ دیا جاتا رہا ہے بہتر و کمتر کا فیصلہ تو بس ذوقِ سلیم ہی کر سکتا ہے۔ حال ہی میں اسے سوچ کر کہہ سکے کہ "ایسے دھیمے الفاظ میں وہی لوگ جوش کو قائم رکھ سکتے ہیں جو مسیحی چھری سے تیز خنجر کا کام لینا جانتے ہیں اور اس جوش کا پورا پورا اندازہ کرنا ان لوگوں کا کام ہے جو صاحبِ ذوق ہیں؛ لیکن ہمارے ایک جدید نقاد نے اسلوبیات کا سہارہ کر جس کا ایک سر سائنس سے ملتا ہے تو دوسرا جمالیاتی تنقید سے، میر کے مطلع کی دلکشی کا راز دریافت کر لیا۔ وہ اس نتیجے پر پہنچے ہیں کہ سودا کا مطلع معمولی نہیں، چمن، صبا، صبح، تیغ، آبِ رواں میں معنوی نسبتیں ہیں نیز جنگ جو کی رعایت سے صبا کا آبِ رواں سے تیغ کا کام لینا بھی خانی از سلفت نہیں مگر یہ مطلع سات اسما کا مجموعہ ہے۔ اب میر کا مطلع دیکھیے، عدد و لفظ نام کے جو دونوں شعروں میں مشترک ہے، سارے شعر میں صرف ایک اسم ہے، دل ستم زدہ، اور شعر کا پورا معنیاتی نظام اس ایک اسم کے گرد گھومتا ہے جس سے معنی کی ترسیل اور کیفیت میں مدد ملتی ہے۔"

ہمارے ادب میں علم معانی، علم بیان، علم بدیع، عروض و نظم قافیہ کی مدد سے شاعری کو پرکھنے کی کوشش کی جاتی رہی ہے۔ ان علوم سے حسن کاری کے عمل کا تجزیہ کرنے میں بہر حال مدد ملتی ہے، اس دائرے کو لسانیات و ساختیات کی مدد سے وسعت دی جاسکتی ہے اور شعر کے حسن و قبح کو پرکھنے کے تقریباً قطعی معیار متعین کیے جاسکتے ہیں۔ پروفیسر تھیر احمد مدنی "ادب میں جمالیاتی اقدار" میں لکھتے ہیں کہ سب سے پہلے الفاظ ہی کا مطالعہ ضروری ہوتا ہے۔ اگرچہ ان کی معنوی جہتیں متعدد اور مختلف ہوتی ہیں۔ پھر معنویات (Semantics) کی روشنی میں "الفاظ و معانی کے یشتوں کا سراغ لگانا پڑتا ہے۔ الفاظ کی دالالتوں، ایمائی عمل اور مضامینات و تلازمات کا جائزہ بھی ضروری ہوتا ہے اور ان کے صوتی اثرات اور تاثر انگیزی (Evocative Function) کو بھی پیش نظر رکھنا پڑتا ہے۔ اس کے علاوہ ہمیت کے دوسرے لوازم پر

غور کرنا بھی ضروری ہے مثال کے طور پر عروضی پیمانے، صوتی آہنگ، ایقاعات (Cadences) قوانین کی ترتیب، مصرعوں، بیتوں اور بندوں کی ساخت، پھر پوری نظم کی تعمیری ہیئت Structure اور مجموعی تاثر کی تشکیل میں اجزاء کا عمل، یہ سب عناصر توجہ کے طالب ہیں۔

جمالیاتی تنقید اگر ان خطوط پر اپنا سفر جاری رکھتی تو یقیناً وہ ایک دن اپنی منزل کو پا لیتی مگر اس عمارت کی پہلی اینٹ ہی ٹیڑھی رکھی گئی۔ والٹر پیٹر، آسکر وائلڈ اور اسپنکارن نے شعر و نظم سے حاصل ہونے والے تاثرات کو بھی جمالیاتی وسائل کی تلاش کے برابر درجہ دے دیا جس سے جمالیاتی تنقید تاثرات کی دلدل میں پھنس کے رہ گئی۔ والٹر پیٹر نے ان عناصر کی نشاندہی کو ضروری بتایا ہے جن سے کسی نظم میں حسن پیدا ہوا اور جو بالآخر قاری کے لیے انبساط کا موجب ہوئے لیکن اتنی ہی اہمیت وہ اس بات کو دیتا ہے کہ کسی نظم سے جو تاثرات پیدا ہوئے ان کا اظہار بھی ضروری ہے۔ اس سے ایک قدم آگے بڑھ کر اسپنکارن نے کہا کہ شعر و نظم سے تاثرات قبول کرنا اور پھر ان کا اظہار کر دینا ہی نقاد کی ذمہ داری ہے۔ اس تنقید کو وہ تخلیقی تنقید کا نام دیتا ہے۔ وہ کہتا ہے کہ میں نے مثلاًشلی کی نظم (Prometheus Unbound) کا مطالعہ کیا۔ مجھے نظم اچھی لگی اور اس سے میرے دل میں ایک خوشی کی لہری دوڑ گئی میرے نزدیک اس کا ذکر کر دینا ہی تنقید ہے۔

ہمارے زمانے کا نامور نقاد کروچے بھی کسی تخلیق کی ساختی خاک تحلیل کو ناممکن اور غیر ضروری بتاتا ہے اور اس سے لطف اندوز ہونے ہی کو کافی خیال کرتا ہے۔ کروچے ہی نہیں، شاعری میں مقصد اور نظریے کے خلاف تو سارے تک بہت سے مفکر و نقاد ہیں مگر کروچے تو موضوع کے شعوری انتخاب کو بھی رد کرتا ہے۔ فن کار پر وہ ابلاغ خیال کی کوشش کی ذمہ داری بھی ڈالنا نہیں چاہتا۔ کسی نظم کا تجزیہ و تحلیل اس کے خیال میں احمقاء حرکت ہے۔ اس کے نزدیک بس اتنا سمجھ لینا کافی ہے کہ کوئی تخلیق خوبصورت ہو تو کامیاب ہے، بد صورت ہو تو ناکام!

جمالیاتی بلکہ تاثراتی تنقید کے بانیوں میں ایک دراہم نامہ جان کر دینسٹم کا ہے۔  
 ڈاکٹر پیٹر اسکروانلڈ، کو دیتے در اسپنکارن کی طرح دو بھی شاعری کو مقصد و نظریے  
 کا ہر تہہ پر داشت کرنے کے قریب ہیں تھیٹا۔ اور اسے اخلاق، مذہب، تاریخ، سماج اور  
 سیاست سے بے نیاز قرار دیتا ہے۔ اسی لیے، کسی نقادوں نے جمالیاتی و تاثراتی تنقید  
 کو سرمایہ داروں کی سازش کا نتیجہ کہا۔ حرقہ نقاد شعر و ادب کو سائنسی فن طریقے سے پرکھنے  
 کے قائل ہیں ان کے نزدیک یہ ایک غیر ذمہ دارانہ تنقید ہے۔ کلیم الدین احمد بھی اسی رائے  
 کا انہماک کرتے ہیں۔ مونا لیزا پر ڈاکٹر پیٹر کی تنقید کو بطور مثال پیش کرتے ہوئے لکھتے  
 ہیں کہ اس سے مصنف کے بارے میں تو بہت کچھ معلوم ہو جاتا ہے لیکن مونا لیزا پر روشنی  
 نہیں پڑتی۔

ب یہ غور کرنا ضروری ہے کہ اردو میں تنقید کا آغاز کب اور کس طرح ہوا اور یہ  
 کہ ہماری ابتدائی تنقید کا انداز کیا تھا۔

کوئی تخلیق جب مکمل ہو کے دوسروں تک پہنچتی ہے تو ان کی تنقیدی رائے کا  
 اظہار پسند، نا پسند کی شکل میں ہوتا ہے۔ مشاعروں کی داد یا نکتہ چینی بھی تنقید ہی ہے  
 جو عموماً غصہ، غرور میں نہیں آتی اور وقت گزرنے پر ذہنوں سے محو ہو جاتی ہے۔ کوئی  
 شاعر جب اپنے شاگرد کے کلام پر اصلاح دیتا ہے، کوئی غلط رد کر کے دوسرا لفظ تجویز  
 کرتا ہے یہ الفاظ و ترتیب بدل دیتا ہے یا کسی شعر کو یکسر قلمزد کر دیتا ہے اور اکثر اس  
 کا موجب بھی بیان کر دیتا ہے تو گویا وہ اپنی تنقیدی نظر کا استعمال کرتا ہے اور یہ تنقیدی  
 رائے کبھی کبھی مسودات میں محفوظ بھی رہ جاتی ہے۔ شعر کی خود اپنے کلام پر اصلاح کو بھی  
 خود ذمے میں مثال کرتا ہے۔ ہم میں مزاج کے نمونوں کو نیکی کریں تو اندازہ ہو گا کہ ان  
 کی حیثیت ہماری زبان میں جمالیاتی تنقید کے اولین نمونوں کی ہے۔ اسی کے پہلو بہ پہلو  
 دوسری اہم شے شعر کے دو ادین و کلیات ہیں۔

اردو ہی نہیں بلکہ تمام عالمی ادب میں ادبی تنقید کے قدیم ترین نمونے شاعری مجموعوں میں ملتے ہیں۔ اکثر شاعروں نے اپنی نظموں اور شعروں میں یہ بتایا ہے کہ ان کے نزدیک شعر کے کہتے ہیں یا اچھی شاعری میں کیا خوبیاں ہونی چاہئیں۔ مثلاً شکسپیر کے نزدیک اپنے کرد و پیش ن دنیا و ٹہن نفرت سے دیکھنے، قوت تخیل سے اس میں رنگ آمیزی کرنے اور آخر کار لفظوں میں اس کی ہو بہو تصویر اتار دینے کا نام شاعری ہے۔ حسان بن ثابت نے یہ بات ایک شعر میں ہی کہی ہے کہ اچھا شعر وہ ہے جسے سن کر لوگ کہ انھیں : پتا کہا ہے۔ عربی کی یہ رائے بھی ایک شعر ہی میں بیان ہوئی ہے کہ وہ شعر اچھا کہلانے کا مستحق ہے جو حسن صورت کے ساتھ حسن معنی بھی رکھتا ہو۔ اس طرح کی تنقیدی آراء ہمارے شاعری سرمایے میں بھی بیان ہوئی ہیں اور ان میں سے بیشتر کی نوعیت جمالیاتی تنقید کی ہے۔ اس لیے یہاں ان کا مختصر بیان ضروری ہے۔

ہمارے قدیم شعرا میں سب سے پہلے وہی نے اپنے کلام میں شاعری کی بابت اپنی رائے ظاہر کی ہے اس کے نزدیک شاعر اسرار غیب کو بے نقاب کرتا ہے۔

ہوا جو جب شعر یو بولنے خزانے لگیا غیب کے کھولنے

وہ شعر میں لفظ اور معنی دونوں کو برابر کی اہمیت دیتا ہے۔

کہ لفظ ہو معنی یو سب مل اچھے

رہنما کلام اور صلاست کو وہ شاعری کے لیے ضروری سمجھتا ہے۔

جو بے ربط بولے تو بتیاں کچیس بھلا ہے جو یک بیت بولے صلیس

غواصی کی رائے میں شاعری کو صلیقہ درکار ہے۔ شاعر کو انتخاب و نشست الفاظ کی طرف

خاص توجہ کرنی چاہیے۔ اس کے نزدیک نئی نئی تشبیہیں شعر کے حسن میں اضافہ کرتی ہیں

۱ ہزاروں نوے تشبیہاں لایا ۱۔ ابن نشاطی شعر کوئی میں غور و فکر کو اہمیت دیتا ہے

۱ ہزاراں سو پنج بتیاں لکھ کو اچھتا ۱ اور درس اخلاق کو شاعری کے لیے ضروری بتاتا ہے



(نصحت میں تو صنعت اس میں اچھتا) دلی کو اس پر فخر ہے کہ اس کا کلام معنی سے لبریز (اسے دلی یو شعر ہے لبریز معنی مریسر) اور اس لیے اثر انگیز ہے (تیرا یو شعر جگ میں موثر ہے اسے دلی)۔ سراج اپنے شعر کو رواں (شعر رواں مرا ہے نہاں زمین آب) اور پرسوز بتاتے ہیں (شعر پرسوز مرا فمے داودی ہے) آبرو کے نزدیک شاعری معنی آفرینی ہے، قافیہ پیمائی نہیں۔

شعر کے مضمون سنی جو قدر ہو ہے آبرو قافیہ سستی ملایا قافیہ تو کیا ہوا،

تنقید کی تلاش میں ہماری نظر دوادین و کلیات کے بعد شعرائے اردو کے تذکروں پر جا کے ٹھہرتی ہے۔ یہ تذکرے ہمارا قدیم اور ہمیش قیمت ادبی سرمایہ ہیں۔ ان میں تنقید کے جو نمونے ملتے ہیں انھیں باضابطہ تنقید کا درجہ تو نہیں دیا جاسکتا لیکن اردو تنقید کے نقش اول کے طور پر ان کی حیثیت مسلم ہے۔ ملک پر انگریزی تسلط سے پہلے ہمارا ادب عربی و فارسی ادب سے متاثر بلکہ اس کا خوشہ چیں تھا۔ ان دونوں زبانوں کے علمائے ادب لفظ پر معنی کو ترجیح دیتے تھے، شعر کو پرکھنے کے لیے معانی، بیان، بدیع، عروض اور علم قافیہ کی طرف رجوع کیا جاتا تھا۔ یہی معیار نقد قدیم اردو تنقید نے بھی مستعار لے لیے اور انہی پر شاعری کو پرکھا جانے لگا۔ چنانچہ فصاحت، بلاغت، تشبیہ، استعارہ، صنعت لفظی و معنوی، سلاست، روانی، خوش لہجگی، شیریں کلامی، جادو بیانی اور کبھی کبھی تلاش مضمون تازہ جیسے الفاظ و اصطلاحات کا استعمال قدیم تنقیدی خیالات میں عام ہو گیا۔ کلیم الدین احمد انھیں محض لفاظی اور فضول عبارت آرائی کہتے ہیں۔ سید عابد علی عابد انھیں ایسی اصطلاحات قرار دیتے ہیں جن کے ٹیکھے معانی کی پوری دنیا آباد ہے۔ ان کا خیال ہے کہ تذکرہ نگار اختصار کے خیال سے ان اصطلاحوں کا سہارا لیتا ہے اور انھیں تنقیدی اشارات کے طور پر استعمال کرتا ہے۔ آج ہم اپنے قدیم تنقیدی سرمایے سے اس درجہ نا آشنا اور ان اصطلاحوں کے مفہوم سے اس حد تک ناواقف ہیں کہ سرسری طور پر انھیں

لفظی بازیگری کا نام دے کر آگے بڑھ جاتے ہیں۔

کلیم الدین احمد اور سید عابد علی عابد دونوں کا رویہ انتہا پسندانہ ہے۔ ان تذکروں میں تنقید نہیں تو تنقیدی اشارے ضرور مل جاتے ہیں اور ان کی نوعیت بھی جمالیاتی تنقید کی ہے مگر یہاں بھی جمالیاتی تنقید کے صرف ایک پہلو پر زور ہے۔ تذکروں کے بعد باضابطہ تنقید کے دور کا آغاز ہوتا ہے اور محمد حسین آزاد کے ہاتھوں باقاعدہ اردو تنقید کی بنیاد رکھی جاتی ہے۔ وہ اردو کے پہلے جمالیاتی نقاد تسلیم کیے جاتے ہیں اور ان سے لے کر دور حاضر سے پہلے تک جن نقادوں کو اس دائرے میں شامل کیا جاتا ہے ان کے نام ہیں، مولانا شبلی، مہدی افادی، عبدالرحمن بجنوری، نیاز فتحپوری، محمد حسن عسکری، اثر لکھنوی اور فرق گورکھپوری۔ ضروری معلوم ہوتا ہے کہ پہلے ان کی تنقید سے کچھ نمونے پیش کر دیے جائیں پھر ان پر گفتگو کی جائے۔

محمد حسین آزاد : ہر چند کہ تخلص ان کا میر تھا مگر گنجفہ سخن کی بازی میں آفتاب ہو کر چمکے قدر دانی نے ان کے کلام کو جواہر اور موتیوں کی نگاہوں دیکھا اور نام کو پھولوں کی بہک بنا کر اڑایا۔ ہندوستان میں یہ بات انہی کو نصیب ہوئی کہ مسافر غزلوں کو تحفے کے طور پر شہر سے شہر میں لے جاتے تھے۔

✦

مولانا شبلی نعمانی : کلام کی غرض و غایت صرف سامعین کو محفوظ کرنا نہیں بلکہ عقل کی سفارت اور پیغامبری ہے۔

✦

مہدی افادی : معمولی صحبتوں میں جو فقرے ان کی (اکبر الہ آبادی کی) زبان سے نکلتے ہیں انشا پر دازی کے جواہر ریزے ہوتے ہیں۔ اس قدر

موزونیت کے ساتھ جب شوخی لٹریچر کی بلا میں سے رہی ہو میں نہیں جانتا کہ  
اس شعر کے پتے کی موزونیت کے لیے کیا باقی رہا۔

۰

عبدالرحمن بجنوری : بندوستان کی اہواز گماچر دو ہیں۔  
وید مقدس اور دیوان غالب : نوح سے تحت تک شکل سے سو صفحے میں  
میل کیا ہے جو یہاں حاضر نہیں، کون سا لفظ ہے جو ان تاروں میں بیدار یا  
خوابیدہ موجود نہیں۔

۰

نیاز فتحپوری : جب میں کسی شاعر کے کلام پر انتقاد و نگاہ ڈالتا  
ہوں تو اس سے بحث نہیں کرتا کہ اس کے جذبات کیسے ہیں بلکہ بحث یہ کہ اس  
نے ان سے ظاہر کرتے ہیں کیا اسلوب اختیار کیا، وہ دہریہ صاحب تک اس کو  
پہنچانے میں کامیاب ہو سکتا یا نہیں۔

۰

محمد حسن حسکری : چند کتابیں پڑھ کر میرے اندر جو رد عمل پیدا  
ہوا ہے میں تو صرف اسے بیان کر رہا ہوں، یہ رد عمل دوسروں کے لیے  
کہاں تک قابل قبول ہے اس کا خیال رکھتے ہوئے میرے لیے فطری غیہ ضروری ہے۔

۰

اشرف لکھنوی : شاعری، زندگی سے بے نیاز ہو کر خود اپنی لطافتوں میں  
گم اور مر رہا ہے۔ ادب برے ادب کی بھی شان ہے جو آپ کو ایسی دنیا  
میں پہنچا دیتا ہے جہاں رعن نیاں آباد ہیں۔ جہاں سیر گلشن رنگ و نہمت  
سے بری ہے۔ آپ اسے فراری ذہنیت سے تعبیر کیجیے۔ میں آپ کی

فطرت کے افلاس اور تعلیموں سے محروم زندگی پر آنسو بہاؤں گا۔

فراق گورکھپوری : میری غایت اس کتاب کی تصنیف میں یہ رہی ہے کہ جو فوری، وجدانی، انعطاری اور مجمل اثرات قدما کے کلام کے کان، دماغ، دل اور شعور کے پردے پر پڑتے ہیں انہیں دوسروں تک سی صورت میں پہنچا دوں کہ ان تاثرات میں حیات کی حرارت و تازگی باقی رہے۔  
میں اس کو خلاق، تنقید یا زندہ تنقید سمجھتا ہوں۔

مندرجہ بالا اقتباسات کے مصنفین کا اردو تنقید کے بانیوں اور مہماروں میں شمار ہے۔ انہوں نے اردو کے شعری و نثری سرمایے کو اپنے اپنے انداز سے تنقید کی کسوٹی پر رکھا، فن پاروں کے محاسن و معائب کو سمجھنے میں قارئین کی مدد کی اور ان کے تنقیدی شعور کو جلا بخشی مگر ان میں سے بیشتر نقادوں کی تنقید فن پارے پر روشنی ڈالنے کے بجائے خود تنقید نگار کی شخصیت کو نمایاں کرنے میں مصروف نظر آتی ہے۔ ان کی تحریروں میں بے شمار ایسے موقعے ملتے ہیں جب تنقید کی حیثیت مشاہدوں کی داد و آہ اور سجان اثاث سے زیادہ نہیں رہتی۔ نہ یہ فن پارے کی تفہیم پر معاون ہوتی ہیں نہ تمسین پر اندام کی قدر و قیمت کے تعین میں۔ اور ان کا سارا کمال لطیف زبان تک محدود ہو کے رہ جاتا ہے۔ تنقید کے ان نمونوں کو ان معنی میں تخلیقی تنقید ضرور کہا جاسکتا ہے کہ قاری ان سے اسی طرح مفلوج ہوتا ہے جیسے کسی شعر سے کسی نظم سے یا کسی انشائیہ سے۔ گویا انہیں تنقید کے سوا آپ کچھ بھی نام دے سکیجیے۔

تاثراتی تنقید کو خواہ مخواہ جمالیاتی تنقید سے خلط ملط کر دیا گیا ہے۔ تاثراتی تنقید سے مراد یہ ہے کہ کسی فن پارے کے مطالعے سے جو تاثرات پڑھنے والے کے دل میں پیدا ہوئے ہیں انہیں بیان کر دیا جائے۔ مہدی انادی، عبدالرحمن بجنوری اور فراق گورکھپوری



کی تنقید اس کی مثال ہے۔ تاثراتی تنقید کے مطالعے سے ہم اس نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ یہاں صرف لفظوں کا کھیل ہے اور تنقید لفظوں کے کھیل سے جتنی دور رہے اتنا ہی بہتر ہے۔ یہاں اصل چیز ابلاغ خیال ہے اور وہ اسی صورت میں ممکن ہے کہ تنقید کی زبان شیشے کی طرح شفاف ہو اور نارنگی و پُپ فرائی کے الفاظ میں مصنف اس شیشے کو صاف کرتا رہے تاکہ اس کے آئینہ نظر آ سکے۔ مطلب یہ کہ اس میں تنقید نگار کا چہرہ نظر نہ آ سکے۔ فن پارہ دکھائی دے۔ البتہ ایسی زبان جو دلکش ہونے کے ساتھ اداسے مطلب میں معاون ہو، اسے پسندیدہ قرار دیا جاسکتا ہے۔

ہمارے عہد میں تنقید نے بہت ترقی کی ہے اور عالمی تنقید کے زیر اثر متوازن نقطہ نظر کو کافی فروغ ہوا ہے۔ کسی تنقید نگار کے غالب رجحان کو پیش نظر رکھ کر اسے کسی خاص مکتب فکر سے وابستہ کر دینے کا پرانا دستور نہایت مناظر انگیز ہے۔ ہمارے صفت اول کے بیشتر نقادوں نے شعرو ادب کو یک وقت مختلف زاویوں سے دیکھنے کی کوشش کی ہے۔ اور یہی اعلا درجے کی تنقید کا سیدھا اور سچا راستہ ہے۔ بے شک کسی کا زور ایک پہلو پر ہے کسی کا دوسرے پر مگر منزل ان سب کی ایک ہی ہے یعنی سائنٹی نک تنقید (وہ جس حد تک بھی سائنٹی نک ہو سکتی ہو) اور مقصود یہ کہ ہر ممکن سوئی پر کس کے شعرو ادب کی قدر و قیمت کا صحیح تعین کیا جاسکے۔ یہ چھوٹی سی کتاب ان سب کے ذکر کا بوجھ اٹھا نہیں سکتی، ناچار ہم صرف اپنے ملک کی ان چند شخصیتوں کا انتخاب کرتے ہیں جنہوں نے اپنی تنقید میں شعرو ادب کے جمالیاتی پہلو کو نظر انداز نہیں کیا اور جنہیں عہد ساز نقادوں کی صفت میں شامل کیا جاسکتا ہے۔

اس سلسلے میں پہلا نام پروفیسر میر الدین احمد کا ہے جو ہمارے ادب میں پہلے پہل انتہا پسند مغرب پرست کی حیثیت سے متعارف ہوئے۔ انہوں نے اپنے شعری مراعات کو کڑے معیاروں پر پرکھا اور اسے ناقص جنس ٹھہرایا جس سے ادبی حلقوں میں بڑی بے ڈارمی کا اظہار کیا گیا۔ مولانا ہمارے تنقیدی ادب میں یہ اپنی نوعیت کی پہلی آواز تھی۔ جس معاشرے میں بزرگوں کی

لفز شوں پر انگلی اٹھانے والا خطا وار ٹھہرایا جاتا ہو اسے اس طرح کے شدید ذہنی جھٹکے کی ضرورت تھی۔ تعریف و توصیف کی پہلی انتہا کے بعد یہ نکتہ چین کی دوسری انتہا تھی جس نے بہرحال تنقید میں اعتدال و توازن کے لیے راہ ہموار کی۔ لیکن یہاں دیکھنا صرف یہ ہے کہ ان کے تنقیدی نظام میں جمالیاتی اقدار کو کیا مقام حاصل ہے۔ وہ شاعری کو موسیقی، مصوری اور نقاشی سے بلند رتبہ دیتے ہیں کیونکہ شعر بیک وقت نثر بھی ہے، تصویر بھی اور نقش بھی مگر اس کے سوا کچھ اور بھی ہے۔ اس لیے ان کی نظر شعر میں جلوہ حسن کی نقلاست بھی ہے اور اس فکر کو بھی ڈھونڈتی ہے جو فن کو رفعت عطا کرتی ہے، حالی کی ”مد و جزر اسلام“ کا خطیبانہ رنگ، یکسانیت، شاعرانہ حسن کی کمی انھیں یہ کہنے پر مجبور کرتی ہے کہ ”مسدسِ حالی ایک غیستان ہے جس میں کبھی کبھی کوئی مختصر سی سرسبز و شاداب جگہ ٹرے جس سے لمحہ بھر کو داعی سکون و فرحت کا سامان ہو جاتا ہے۔ لیکن زیادہ تر تو پریشانی ہی پریشانی ہے، شبلی کے یہاں ”احساسات کی برف سامانی“ انھیں ناگوار ہوتی ہے۔

فیض کے وہ اس لیے قدردان ہیں کہ انھیں فن و تقاضوں کا احساس ہے اور وزن کے زیر و بم سے وہ ایک پیٹرن بنانے کی صلاحیت رکھتے ہیں۔ فیض کے بارے میں کلیم الدین احمد کہ یہ فیصلہ کتنا عجیب تھا ہے کہ وہ شعوری طور پر مارکسی شاعر بننا چاہتے ہیں اور غیر شعوری بہادری انھیں دوسری طرف لے جاتا ہے۔ ترقی پسندوں سے انھیں شکایت ہے کہ اس اعلان کے باوجود کہ —

فن بڑی چیز ہے، تخلیق بڑی نعمت ہے حسنِ کاری کوئی الزام نہیں ہے لے دوست  
 ترقی پسندی اور حسنِ کاری میں شروع سے آخر تک ایک فرق ہے بیرونی ہے حالانکہ کلیم الدین احمد کے نزدیک ”حسن اور انقلاب میں کوئی تضاد نہیں، ذاتی مخالفت اور تضاد نہیں، اگر انقلاب حسن بن جائے تو اپنی الجھن سلجھ سکتی ہے، اندرونی رکاوٹ دور ہو سکتی ہے اور جو کم آب میں پانی کی روانی ہو سکتی ہے، شاعر سے کلیم الدین احمد کے مطالبات بہت سے ہیں اور ان میں سب

بڑا مطالعہ یہ ہے کہ شعر کے جمالیاتی تقاضوں کو وہ کسی صورت میں نظر انداز نہ کرے۔

اس سلسلے کا دوسرا اہم نام ہے پروفیسر آل احمد سرور۔ جمالیاتی تنقید میں ان کی حیثیت دو ہیں۔ ایک تو یہ کہ بحیثیت نقاد کے انھوں نے شعر و ادب کے مطالعے میں جمالیاتی پہلو کو سب سے زیادہ اہمیت دی۔ دوسرے انھوں نے تنقید میں ایسا دل نشین اسلوب اختیار کیا جس میں جمالیاتی عنصر کی فراوانی ہے۔ ان کی تنقید اپنی ذمہ داریوں کو فراموش کیے بغیر تخلیق کے دائرے میں داخل ہو جاتی ہے جس سے تنقیدی بصیرت بھی حاصل ہوتی ہے اور ایک طرح کا ذہنی سرور و نسیاط بھی۔

ان کے نظام فکر میں جمالیاتی اقدار کو اولیت و اہمیت حاصل ہے۔ انھوں نے ٹی۔ ایس۔ ایلینڈن پر اسے کئی بار دہرائی ہے کہ: "اس بات کا یقین کہ کوئی چیز ادب ہے یا نہیں، صرف ادبی معیار سے ہی کیا جاسکتا ہے، اور اس سے مکمل اتفاق کیا ہے۔ ایک مضمون میں انھوں نے کہا ہے: "میں ادب کے جمالیاتی پہلو کو سب سے زیادہ اہمیت دیتا ہوں، عملی تنقید میں بھی ان کی نظر سب سے پہلے شعر و ادب کے جمالیاتی عنصر اور حسن کا رنی پر پڑتی ہے۔ وہ ان مسائل کو دریافت کرنے اور پھر ان کا تجزیہ کرنے کی کوشش کرتے ہیں جن سے کسی فن پارے میں دلکشی و رعنائی پیدا ہوئی ہے۔ کلام اقبال کا مطالعہ کرتے ہوئے ان کی زیادہ توجہ اس پر رہتی ہے کہ اقبال کے افکار سے ان کے فن کو کس قدر آب و تاب ملی ہے؟" اسی کے کلام پر غور کرتے ہوئے وہ اس بات پر توجہ دیتے ہیں کہ شاعری کی عظمت کے لیے جو چیزیں ضروری ہیں وہ ہیں "اس کی ابدیت و آفاقیت، اس کی پیکر تراستی، اس کے استعارات، اس کی خلاقی اور اس میں اس فارم کی موجودگی جو نامیاتی یا معنی خیز فارم ہے، لفظوں کے انتخاب کا سلیقہ، تشبیہ و استعارے کا صحیح استعمال، وزن و قافیہ کی اہمیت اور حسب ضرورت ان میں روایت سے انحراف، اردو شاعری میں ہندی اوزان کے امکانات۔ ان تمام مسائل پر پروفیسر سرور نے کئی موقعوں پر گفتگو کی ہے۔

انہوں نے ایک جگہ اس طرف بھی توجہ دلائی ہے کہ ہمارے دیس میں موسیقی، مصوری، بت تراشی اور فن تعمیر کی شاندار روایات موجود تھیں لیکن اردو شاعری انہیں اپنے دامن میں سمو نہیں سکی اور فنون لطیفہ کی وحدت سے اس نے خاطر خواہ فائدہ نہیں اٹھایا۔ غالب کے عہد تک اردو شاعری کا دیگر فنون لطیفہ سے تعلق کسی نہ کسی حد تک قائم تھا جس کے نتیجے میں اس وقت تک شاعری کے فنی اور صناعی پہلو پر زور زیادہ تھا لیکن موجودہ عہد میں اس کمی سے شاعری کو بھی نقصان پہنچا اور تنقید نگاری کو بھی۔

اردو تنقید کی پیش رفت سے پردیسر سرور مطمئن ہیں لیکن انہیں احساس ہے کہ ہماری تنقید نے شعر و ادب کی جمالیاتی اقدار کی طرف ابھی تک اتنی توجہ نہیں کی جتنی کہ ضرورت ہے۔ کہتے ہیں "فلسفہ جمالیات کے لحاظ سے ابھی ہم کوئی قابلِ فخر کارنامہ پیش نہیں کر سکے۔ دوسری جگہ اس خیال کا اظہار کرتے ہیں کہ "ہماری تنقید کو ابھی ایسا جمالیاتی نظریہ مرتب کرنا ہے جس میں ایک طرف روایت کا احساس ہو اور دوسری طرف حسن کاری کے نئے آداب کے سمجھنے سمجھانے کی گنجائش"۔ اس کا ایک سبب ان کے نزدیک یہ بھی ہے کہ "ترقی پسند تنقید کے زیر اثر تاریخ، تہذیب، اقتصادیات، سیاست کے اہم نظریوں پر تو بحث ہوتی رہی مگر اس نے اول تو فلسفے کو زیادہ تر آدرش کہہ کر اس سے بے نیازی برقی دوسرے اس نے جمالیات کے فلسفے پر فن برائے فن کی مہر لگا دی۔"

پردیسر سرور نے شعر و ادب کے جمالیاتی پہلو پر جب جب زور دیا اس بات کی صراحت ضرور کر دی کہ صناعی و حسن کاری ہی سب کچھ نہیں بلکہ اس جمالیات میں سماجی اور اخلاقی قدروں کی بھی پوری گنجائش موجود ہے۔ ایک جگہ لکھتے ہیں "شاعری میں پہلی اور بنیادی شرط شعریت ہے لیکن شعریت کے جس نظارہ جمال پر ہم وجد کرتے ہیں اس میں زندگی کی دوسری قدریں بھی آسکتی ہیں اور آتی ہیں۔ شعر اخلاقی بھی ہو سکتا ہے اور سیاسی



شاعری ترقی صحیفہ اخلاق یا صرف سیاست کی دستاویز یا مذہب کی  
سیردکار ہیں۔ شاعری کی بچائی علوم کی بچائی سے مختلف، زیادہ داخلی، جذباتی، ایک پرواز میں  
نئے سپہر کی سیر کر۔ انی اور ذرات کا دل چیر کر ان - نہو دیکھنے والی، حار بچائیوں سے زیادہ  
پراسرار اور زیادہ گہجسرا اور اجازت دیکھیے تو عرض کروں کہ اپنی جنگ زندگی کا ایسا عرفان  
دینے والی سیائی ہے جو نہ کسی دوسرے زمانہ - کمتر ہے نہ ہنر سگر اپنی الہ قدر قیمت  
رکھتی ہے جس کا کوئی بدل نہیں دے۔

شعر جیسی پراسرار شے تک کسی ایک سمت سے رسائی آسان نہیں، جب تک  
مختلف زاویوں سے روشنی نہ ڈالی جائے، اس کے تمام گوشے منور نہیں ہو سکتے۔  
مسرد صاحب کی تنقید یک رخ نہیں، شعر و ادب کے تمام پہلوؤں پر ان کی نظر رہتی  
ہے لیکن ان کا ر سے زیادہ فن ان کی توجہ کا مرکز رہتا ہے۔ اور انھیں خاص طور پر  
ان قدروں کی تلاش رہتی ہے جو کہ فن پارے کی ناقصیت و ابدیت کی ضامن ہیں۔  
پروفیسر خورشید الاسلام کو تاثراتی تنقید نگاروں میں شمار کرنے والوں اور  
ان کے تنقیدی مضامین کو انشائیوں کا درجہ دینے والوں نے، اردو تنقید کے ساتھ  
انصاف کیا نہ خورشید الاسلام کے ساتھ۔ یہ فیصلہ ان کے تمام مضامین و تصانیف کا  
مطالعہ کے بعد ان کے ابتدائی زمانے کے صرف چند مضامین کو سامنے رکھ کر صادر کر دیا  
گیا بلکہ ان کا بھی پوری طرح تجزیہ نہیں کیا گیا۔ پروفیسر اسلام نے دو جگہ اپنی تنقید  
کے بارے میں ظہار خیال کیا ہے، اسی سے یہ غلط فہمی پیدا ہوئی، انھوں نے لکھا ہے کہ  
"میرا نقیب العین یہ رہتا ہے کہ ایک فن پارے کو دوبارہ تخلیق کیا جائے اس طور سے کہ  
اس میں شخص، فن اور زمانہ ہم آہنگ نظر آئیں" اس بیان کے پہلے حصے کو بنیاد بنا کر ان  
کی تنقید نگاری کا جائزہ لیا جاتا رہا۔ حالانکہ ایک زمانے میں وہ ترقی پسند تحریک کے حامی  
بھی رہے۔ فن اور فن کار کو رکھنے کے لیے انھوں نے نفسیات کا بھی سہارا لیا اور یہاں

ہمیں ان کی تہنیت کے جبر پہنوں سے بطور خاص سروکار ہے وہ یہ راہوں نے ادب جمالیاتی  
 اقدار کی بھی تلاش کی۔ فن کار سے ان کا پہلا مطالبہ یہ ہوتا ہے کہ اس کی تخلیق میں فریگیل موجود  
 ہو۔ فن اور فن کار کو وہ کھڑے کھڑے کر کے نہیں دیکھتے بلکہ ایک مکمل اکائی مان کر اس کا مطالعہ کرتے  
 ہیں۔ ان کا خیال ہے کہ فن ایک آزاد مملکت ہے۔ اس میں سب کچھ شامل ہوتا ہے، لیکن جب  
 داتکین کو پہنچ کر ظہور میں آتا ہے تو یہ سب کچھ اپنی فلسفہ مذہب، سائنس اور سیاست اس  
 میں اس طرح حل ہو چکے ہوتے ہیں کہ ان میں سیدہ علیحدہ نہ ہو سکتی۔ نہایت بھیانی ہاسکمن ہے  
 اور نہ ان کیفیتوں کا ذائقہ چکھا جاسکتا ہے اور اسی لیے ادب جمالیاتی نہیں جانا جاتا۔  
 مرزا ہادوں کی کفایت لفظی نہیں ہے، یہ ہے، فغان کے غلام کو اس کی کفایت لفظی  
 کہ وہ وسیع مضمون کو مختصر لفظوں میں ادا کر دیتا ہے، غالب کے تذکرات سببیت و  
 استعارات اور ان کی رنگارنگ، متنوع خط مستقیم اور خم سخی سے مٹ یہ تو یہ پروفیسر  
 اسلام کو اپنی طافت متوجہ کرتی ہیں۔ وہ ہر لفظ کی اپنی جدا گانہ حیثیت اور منفرد کردار کے  
 قائل ہیں کہ یہ پڑھ جانے کے ساتھ ساتھ دیکھا بھی جاتا ہے۔ وہ یوں ایک بصری  
 حیثیت بھی رکھتا ہے۔ ان کی تنقید کا کمینوس دینا ہے اور جمالیاتی تنقید بھی اس میں  
 شامل ہے۔

پروفیسر خواجہ احمد فاروقی کی تشید متحکم بنیادوں پر قائم ہے کیونکہ ان کی تنقید کا رشتہ  
 تحقیق کے ساتھ متواتر ہے۔ اپنے قدیم ادبی سرمایے سے گہری واقفیت، تاریخی ادب  
 سے شغف اور مغربی شعر و ادب کے مطالعے نے ان کو نظر میں وسعت پیدا کر دی ہے۔  
 ان کی تنقید کسی ایک دبستان کی اسیر نہیں، شعر و ادب سماجی، تہذیبی اور تاریخی لحاظ سے  
 شاعر و ادیب کی زندگی کے حالات۔ یہ تمام چیزیں ان کی نظر میں رہتی ہیں لیکن شعر و ادب  
 کی قدر و قیمت کا تعین کرتے وقت جمالیاتی اقدار ان کی نظر سے اوچھل نہیں ہوتیں۔ میر کے  
 سوانح اور فن پر پہلی مبسوط تصنیف زمیر۔ حیات اور شاعری، پروفیسر فاروقی کی ہے

جس میں میر کے فنی کارنامے کو سمجھنے اور اردو شاعری میں اس کا درجہ متعین کرنے کی قابل قدر کوشش نظر آتی ہے۔ ان کے تحقیقی و تنقیدی مضامین کا مجموعہ ”ذوق و جستجو“ ان کے تحقیقی مزاج اور تنقیدی شعور کا آئینہ دار ہے۔

پروفیسر فاروقی کے تنقیدی نقطہ نظر کی ایک اہم خصوصیت توازن ہے تخلیق کے خارجی اسباب، داخلی محرکات جو کسی تخلیق کے وجود میں آنے کا باعث ہوئے ہیں وہ نئی و سائل جنہوں نے اس تخلیق کو قابل توجہ بنایا۔ ان سب پہلوؤں پر وہ تفصیل سے گفتگو کرتے ہیں۔ ایک مضمون میں لکھتے ہیں ”فن خارجی اسباب و حالات سے اسی طرح اثر قبول کرتا ہے جس طرح ہمارا ذہن اور دماغ۔ زندگی کے ساتھ فن بھی بدلتا ہے اور اس کی ردائیں بھی“ اس طرح نہ وہ شعر و ادب کی جمالیاتی قدروں کو نظر انداز کرتے ہیں نہ اس کی افادیت کو۔ وہ ”جمالیات و افادیت میں صلح“ کے قائل ہیں۔

پروفیسر اسلوب احمد انصاری کا شمار اردو کے ان نقادوں میں ہے جنہوں نے اپنے منفرد انداز سے عالموں اور دانشوروں کو اپنی طرف متوجہ کر لیا۔ وہ اصلاً انگریزی ادب کے معلم و نقاد ہیں اور اسی لیے انگریزی ادب پر ان کی نظر بہت گہری ہے۔ ان کی شریف شگفتگی ضرور پائی جاتی ہے مگر یہ ان کا مقصود نہیں۔ شگفتگی و دل آویزی سے زیادہ ان کی نظر وضاحت قطعیت پر مرکوز رہتی ہے جس کے لیے لامحالہ انہیں تنقیدی اصطلاحوں کا استعمال کرنا پڑتا ہے اور حسب ضرورت وہ ان کا انگریزی ترجمہ بھی دیتے جاتے ہیں۔ اس لیے ان کی تنقید سے وہی لوگ پوری طرح فیض یاب ہو سکتے ہیں جو ادب و تنقید کے بنیادی مسائل سے واقفیت رکھتے ہوں۔ چنانچہ یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ ان کی تحریریں خواص کے لیے ہوتی ہیں۔ اردو میں اس طرح کی عالمانہ تنقید کی کمی تھی جسے پروفیسر انصاری نے پورا کیا اور اپنے تنقیدی جریدے ”نقد و نظر“ کے ذریعے تنقید کے اس اسلوب کو عام کرنے کی کامیاب کوشش کی۔

پروفیسر انصاری تنقید میں سائنسی نکتہ نظر کے حامل ہیں۔ کسی فن پارے کا

مطالعہ وہ اس طرح کرتے ہیں کہ اس کی سالمیت برقرار رہے۔ ایک مضمون میں لکھتے ہیں  
 ”بعض فن پارے اپنے اندر نفاست، احساسِ تکمیل، قرینہ (Symmetry)  
 اجزائے ترکیبی میں اندرونی ربط اور موزونیت (Adequacy) بدرجہ کمال رکھنے  
 ہیں اور انھیں پڑھ کر ترشے ہوئے ہیرے کا احساس ہوتا ہے۔ ممکن ہے وہ معنوی گہرائی بھی  
 رکھتے ہوں لیکن یہ ضروری نہیں۔ دوسرے فنی کارنامے ان کے برعکس چاہے ان خوبیوں کے  
 پوری طرح حامل نہ ہوں لیکن انھیں پڑھ کر زندگی کی فراوانی، تجربات کی بہتات، کرداروں  
 کی کثرت اور ان کے نت نئے پہلو اور متنوع قسم کی صورت حال سامنے آتی ہے اور ایسا  
 محسوس ہوتا ہے گویا وہ زندگی کے گہرے اور رنگارنگ تجربات میں پیوست ہیں۔ ان  
 خصوصیات کو الگ الگ کر کے دیکھنا پروفیسر انصاری درست نہیں سمجھتے کیونکہ ”اس سے  
 ادب کی سالمیت مجروح ہوتی ہے اور ادبی کارنامہ ایک کل ہے جسے اس طرح عناصر کے  
 انتشار اور تفریق کے ساتھ دیکھنا درست نہیں“۔

فن کے جمالیاتی تقاضوں کو نظر انداز کر دینا پروفیسر انصاری کے نزدیک فن کار کی  
 سب سے بڑی بھول ہے۔ ان کے نزدیک وہ ادب جس میں ”برداشت عمل کے لیے  
 آمادہ کیا گیا ہو یا مقبول اور ہنگامی موضوعات کو کام میں لا کر خیالات کو ایک خاص سمت  
 میں موڑنے کا جتن کیا گیا ہو، دیرپا تاثیر اور دلکشی سے محروم ہوتا ہے“۔

اردو تنقید میں مارکسی نقادوں کا کارنامہ نہایت قابلِ قدر ہے۔ ہمارے بعض نقادوں  
 نے اس طرز کے انتہا پسندانہ فیصلوں سے کہ ”ترقی پسندی اور حسنِ کاری میں ایک طرز کا  
 بصر ہے“ (کلیم الدین احمد) مارکسی تنقید کی اہمیت کو کم کرنے کی کوشش کی ہے۔ ایسی آرا پر آج  
 نظر ثانی کی ضرورت ہے۔

اشت اکمیت کے بانی کارل مارکس نے اعلان کیا تھا کہ ”شاعر خالق ہوتے ہیں انھیں  
 اپنی راہ پر چلنے کی آزادی ہونی چاہیے“ فن برائے فن کے نظریے کا نکتہ چیں پلیٹا نوٹ جو



سائنس اور پیداواری رشتوں کے نقطہ انداز کرنے کی کسی صورت میں اجازت نہیں دیتا، ادب میں جمالیاتی تدریس کی اہمیت کو بہر حال تسلیم کرتا ہے۔ لیکن کے نقطہ نظر میں بھی اس کو بلند مقام حاصل ہے اور ٹروسلکی کا انداز فکر ان سب سے جداگانہ ہے اور وہ فن کار کی خود مختاری کا ان سب سے بڑا علم بردار ہے۔ ان سیاسی اور ادبی رہنماؤں کے مشورے کے باوجود مارکسی ادب کی نایت کی شاعرت میں زیادہ مصروف رہا اور اس کا بڑی کے پہلو پر خاطر خواہ توجہ نہ کر سکا۔ تحریک جب پورے شباب پر گاتی ہے تو اس کے پرجوش حامیوں کے ہاتھ سے ضبط کا دامن چھوٹ ہی جاتا ہے۔ ہمارے ادب میں توڑ پسند تحریک کے عروج کا زمانہ ہے مگر اس طرح کے شرائط و تقریبات کا شکار رہا۔ ابتدائی دور کی تنقید بھی ذرا سی بہکی مگر بہت جلد اس میں اعتدال و توازن پیدا ہو گیا۔ اور یہ کارنامہ پروفیسر احتشام حسین کا ہے۔ چنانچہ ہم انہی سے اپنا گفتگو کا آغاز کریں گے کیونکہ ان سے پتے کے توڑ پسند تنقید نگاروں کی حیثیت سے ٹھہرنا شروع ہے۔

پروفیسر احتشام حسین۔ تنقیدی صفائیں نے ترقی پسند خیال کو انتہا پسندی سے نجات دلائی۔ فن و فن کار کی انفرادیت پر تشدد کرتے ہوئے انھوں نے۔ تو سماجی، معاشی اور معاشرتی اثرات کو نظر انداز کیا۔ اس کا اثر انفرادیت کو اور ان وسائل کو جو سے فن میں ابدیت و ناقصیت پیدا ہوتی ہے۔ اس طرح انھوں نے اردو تنقید میں سائنس فک نقطہ نظر کی بنیاد ڈالی اور وہ اسلوب اختیار کیا جو تنقید کے لیے سوزوں ترین اسلوب ہو سکتا ہے۔ سادگی کے باوجود ان کی زبان میں عالمانہ شان پائی جاتی ہے۔ وضاحت و تعلیقت ان کی اثر کا حصہ خاص ہے۔

ڈاکٹر شارب رددوی ان کی تنقید نگاری کے بارے میں لکھتے ہیں: وہ نہ تو ایک جمالیاتی نقاد کی طرح کسی فن پارے میں صرف حسن و مسرت کی تلاش کرتے ہیں اور نہ تاثراتی تنقید نگار کی طرح صرف ان تخلیق سے حاصل ہونے والے تاثر کا اظہار کرتے ہیں۔ نہ نفسیاتی نقاد کی

ظرافت فن اور فن کا ذوق نہ ہمارا خالص اور لاشعریہ نہیں ہوتا تشنگی و ہمشات کی تسکین  
 کامان و جھوٹ پر بلکہ ادب کو سماجی، تاریخی، تہذیبی، سیاسی، اخلاقی اور معاشرتی قدروں  
 کا آئینہ نگار سمجھا جاتا ہے۔ ادب کا مقصد ان کے نزدیک اجتماع اور سماج ہے جو کہ  
 زندگی، فلاح، بہبود، حسن و مسرت اور دل کشی و شادمانی و ملا کرنے کے لیے ہے۔ اس لیے  
 ان کی تنقید کو صحیح سمجھنا اور سامنی نہ کہ تنقید کا نام دینا درست ہوگا۔ دوسرا احتشاک تنقیدی  
 نقطہ نظر کو پوری طرح سمجھنے کے لیے ادبی ادب اور شعور کے اس بیان کو ڈاکٹر شاداب کے  
 مندرجہ بالا اقتباس کے ساتھ دیکھنا چاہئے تو ان کے ذہن کو سمجھنے میں مدد ملتی ہے۔  
 ”ادب انسانی شعور کا وہ تخلیق ہے کہ جس میں ادیب اپنے ذہن سے باہر کے مادی اور فانی  
 حقائق، عکس مختلف شکلوں میں مختلف نئی نئی اور جمالیاتی تقاضوں کے ساتھ پیش کرتا ہے۔  
 احتشاک صاحب کے تنقیدی مضامین کے مطالعہ سے ان کی تنقیدی سیرت اور حکیمانہ نقطہ  
 کا قائل ہونا پڑتا ہے۔“

ہر کسی نقادوں میں پروفیسر احتشاک حسین کے بعد دوسرا اہم نام پروفیسر محمد حسن کا  
 ہے ان کا تو زرخیز بھی ہے اور درینہ بھی ان کی تحریروں سے اردو تنقید کے وقار و اضافہ  
 ہوا ہے۔ ان کی نظر اردو ادب کے قدیم سرمایے پر بھی اسی ہی گہری سنجیدگی سے سرسبز ہے۔  
 اور انھوں نے اردو ادب کی علامت کو ادب کو سمجھنے اور اس کی تفسیر کے لیے اردو کے جدید ادب کو  
 جنہوں میں تفسیر کر دیا۔ سرحد کے اس پار کا ادب اور سرحد کے اس پار کا ادب اور دونوں  
 کے درمیان رابطہ و ستار ہو گیا۔ انھوں نے اپنے زمانے ’عصر ادب‘ اور لیٹریچر  
 نوئے ہونے کے رشتے کو جوڑا اور استوار کیا۔

نظریاتی تنقید پر پروفیسر حسن کے مضامین سے ان اصولوں کا پتہ چلتا ہے جن پر  
 وہ کارفرما ہیں اور ان کی اس تنقید میں ان اصولوں کا اخلاق و مذاق کا ہے۔ ان کے مطالبے  
 سے ہم اس نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ ان کے نزدیک ادب اور ان کا آئینہ ہیں گہرے تعلق ہے اور

دونوں ایک دوسرے کا اثر قبول کرتے ہیں۔ ایک طرف ادب سماج کو بدلنے کی کوشش کرتا ہے تو دوسری طرف سماج ادب پر اثر انداز ہوتا ہے۔ اس لیے صحت مند تنقید وہ نہیں جو صرف فن اور فن کار پر توجہ مرکوز رکھے اسے فن کو ایک طرف نفسیات، عمرانیات اور اقتصادیات کے پیمانوں سے ناپنا ہوتا ہے تو دوسری طرف جمالیاتی عناصر پر بھی نظر رکھنی ہوتی ہے۔ پروفیسر حسن رقی پسند ادب اور جمالیاتی اقدار کو ایک دوسرے کا حریف نہیں بلکہ ایک دوسرے کا مددگار و معاون مانتے ہیں کہ فکر و فن کے استخراج سے ہی اعلیٰ ادب وجود میں آتا ہے۔ ان کے الفاظ میں ”ہر دور کے سنجیدہ ادب کا مطالعہ لازمی طور پر مصنف کا مطالعہ، عصر کا مطالعہ اور آفاقی اقدار کا مطالعہ بن جاتا ہے“

جدید نقادوں میں ایک اہم نام پروفیسر قمر رئیس کا ہے۔ ان کی زیادہ توجہ شریکاروں کی طرف رہی ہے لیکن شاعری سے متعلق بھی ان کے چند مضامین ہیں جن سے ان کا نقطہ نظر واضح ہو جاتا ہے۔ وہ سائنٹی فک تنقید پر ایمان رکھتے ہیں اس لیے ان کے نزدیک تنقید اسی وقت ادب کے ساتھ انصاف کر سکتی ہے جب وہ اسے پرکھنے کے لیے اپنے تمام حربے استعمال کرے۔ ان کا خیال ہے کہ ادب کی تخلیق سماجی حالات اور داخلی محرکات دونوں کی کار فرمائی کا نتیجہ ہے۔ اور جو تنقید ان دونوں عوامل پر یکساں نظر رکھے وہ کامیاب تنقید نہیں ہو سکتی۔

”سلاش و توازن“ میں انھوں نے تائثراتی تنقید کے بارے میں جو کچھ لکھا ہے اس سے ان کا انداز فکر بڑی حد تک واضح ہو جاتا ہے۔ لکھتے ہیں ”تائثراتی تنقید تجزیہ نہیں کرتی، فیصلہ نہیں دیتی، صرف ان تاثرات کو پیش کرتی ہے جو تخلیق کے مطالعے سے نقاد کے ذہن پر طاری ہوتے ہیں۔ اس سے ایک منطقی نتیجہ یہ نکلا کہ ایسی تنقید کے مطالعے سے قاری کو بھی تاثرات کے سوا کچھ نہیں ملتا یا نہیں مل سکتا۔ لیکن یہ واضح رہے کہ وہ جمالیاتی تنقید اور تائثراتی تنقید کو خلط ملط نہیں کرتے اور جمالیاتی تنقید کی اہمیت کا بہر حال انھیں اعتراف ہے۔ اسی

کتاب کے مقدمے میں وہ وضاحت کرتے ہیں کہ: شاعر کا طرزِ احساس، اس کی شخصیت کی تہیں، تجربہ و تخیل کی قویہ تو کیفیتیں، رمز و کنایے کی نزاکتیں اور انداز میں، شعر کی تخلیق میں نہایت اہم کردار ادا کرتی ہیں۔

پروفیسر سید محمد عقیل بھی مارکسی نقاد ہیں اور شعر و ادب کی مقصدیت پر زور دیتے ہیں لیکن علمی تنقید کے دوران وہ شعر و ادب کے فنی محاسن و معائب پر بھی نظر رکھتے ہیں جیسا کہ انیس پر ان کے تنقیدی مضمون سے واضح ہوتا ہے۔

پروفیسر مسعود حسین خاں نے سائنسی تنقید کے لیے راستہ ہموار کیا۔ پروفیسر گیلان چند جین نے اردو شاعری کا سوڈنی مطالعہ پیش کر کے یہ واضح کر دیا کہ عود میں پر گہری نظر کے بغیر شاعری کا جہائیاتی نقطہ نظر سے مطالعہ مکمل نہیں کیونکہ غنائیت کا عنصر بالعموم اسی راستے سے شعر میں داخل ہوتا ہے۔

پروفیسر ٹوپی چند نارنگ کا شمار ہمارے ان جدید نقادوں میں ہے جنہوں نے اردو تنقید کو نئی تہوں سے آشنا کیا۔ ان کے تمام تنقیدی مضامین کو پیش نظر رکھا جائے تو اعتراف کرنا پڑتا ہے کہ تنقید جن راستوں سے فن اور فن کار تک پہنچ سکتی ہے پروفیسر نارنگ نے ان میں سے بیشتر راستے اختیار کیے ہیں لیکن آخر کار وہ اس نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ ادبی تنقید میں جو وہو اسلوبیات سے مل سکتی ہے، کسی دوسرے ضابطہ علم سے نہیں مل سکتی؛ دراصل یہ بغاوت ہے اس رجحان کے خلاف جو موجودہ صدی کے نصف اول میں تنقید پر غالب رہا یعنی فن اور بوسے تو فن کار کو بھی چھوڑ کر ادھر ادھر کے تمام مسائل و موضوعات پر گفتگو۔ اس کے برعکس اسلوبیاتی تنقید اپنی قوجہ ادب پارے پر مرکوز رکھتی ہے اور اس کی صوتیاتی، صرفی اور معنیاتی پر توں کو کھولتی اور ان کا تجزیہ کرتی ہے جس سے شعر و ادب کی تعبیر و تحسین کا راستہ ہموار ہوتا ہے اور بہت سے ایسے سوالوں کے جواب مل جاتے ہیں جن کے لیے تنقید برسوں سرگرداں رہی ہے۔ یہی طریق تنقید ہے جس سے قطعی طور پر یہ معلوم ہو سکتا ہے کہ شعر میں



حسن پیدا ہو تو وہ کس طرح اور وہ دل آویزی سے محروم رہا تو آخر کس لیے۔ پروفیہ نارنگ نے اسلوبیاتی تنقید کے چند بہترین نمونے پیش کیے ہیں اور اس سلسلے میں ادراکِ نثر پر ہے ان کا تو یہی خطبہ اسلوبیاتِ میرز جے۔ شرمیر میں حسنِ کاری کے دسائے کا سراغ لگنے کی ایک کامیاب کوشش کہا جاسکتا ہے۔

کہا گیا ہے کہ تنقید نگار کے ایک دماغ میں بہت سے دماغوں کی خوبیاں مجتمع ہوں اور اس کا مطالعہ بہت دیر تک ہو تو وہ کامیاب تنقید نگار نہیں ہو سکتا۔ پروفیہ نارنگ میں یہ دونوں اوصاف اجود ہیں۔ ان کا مطالعہ صرف اپنے ادب اور اپنے قلم کے محدود دائرہ میں نہیں بلکہ ان کے ادب پر ان کی تاریخ اور اپنے کلاسیکی ادب کے چاروں پہلو معاہدہ ادب اور بھی انچور نے بہت مطالعہ کیا ہے۔ ان کا یہ دعویٰ ہے بنیاد نہیں کہ میں نے ادب کی روایت کا مطالعہ نہایت سنجیدگی اور محنت کے ساتھ کیا ہے اور اس بھی میری کوشش بھی رہتی ہے کہ میرے سب سے زیادہ قوی مطالعہ کے پروردگار اور پوری طرح مسلح ہونے بغیر وہ کسو موہور پر قلم نہیں اٹھاتے اور وہ تنقید میں ان کا یہ کامیابی کا نام لگے کچھ کم اہم نہیں کہ انہوں نے اسلوبیاتی تنقید کو رائج کیا جو ہماری زبان میں بالکل نئی چیز ہے اور جو مشکل، نامانوس اور اسٹیل حور کے بیچ ایک قدم نہیں چلی سکی، مگر اپنے واضح اسلوب اور انشیر انداز بیان سے یہ ایک مقبول و فزونی تنقید کے درجے پر فائز گردیا۔

ڈاکٹر شمس الرحمن فاروقی نے اپنے تنقیدی مضامین کے ذریعے اردو شعرا و ادیب کی بہت خدمت انجام دی ہے۔ ان کے مضامین کی بڑی خوبی یہ ہے کہ ان کے خیالات میں کسی طرح کا الجھاؤ ہے نہ بیان میں۔ ان کی رائے میں "ابہام شاعری کی بہت بڑی خوبی اور تنقید کی سب سے بڑی لعنت ہے کیونکہ شاعری میں تو ابہام نئے نئے معنی کے دروازے کھولتا ہے اور تنقید میں ابہام کے باعث نفسِ مطلب اور گھٹا حیا ہے۔" ان کے تنقیدی مضامین کی نگہ کا انداز اور دنگر کے حلاوت ان کا ایک مطالعہ ہے۔ انہوں نے اپنی زبان کے علاوہ

مغربی بالخصوص انگریزی ادب کا مطالعہ بہت توجہ سے کیا ہے۔ کلاسیکی اور معاصر ادب پر ان کی یکساں نظر ہے۔ ایک مضمون میں انھوں نے کہا ہے کہ 'وہ نقاد جو معاصر ادب کا مطالعہ کرنے سے جی نہیں چراتا بلکہ ہر طرح اس میں مصروف و منہمک ہوتا ہے ہماری تعریف اور احترام کا مستحق ہے'؛ ڈاکٹر ناروٹی کی یہ بات سب سے زیادہ قابل ستائش ہے کہ انھوں نے معاصر ادب کا مطالعہ تقصبات و ترجیحات سے بلند ہو کر کیا ہے اور اپنی تنقید کو جانب داری اور گروہ بندی سے دور رکھا ہے۔ شعر و ادب کے بنیادی مباحث و مسائل پر انھوں نے بطور خاص قلم اٹھایا ہے اور بہت سی گتھیوں کو سلجھانے کی کوشش کی ہے۔

پروفیسر نوال پاشی کے زیادہ تر مضامین اردو شاعری سے متعلق ہیں اور ان میں خاص طور پر شکر کے فنی مسائل پر بحث کی گئی ہے۔ پروفیسر پاشی سب سے پہلے شعر و جمالیات کی کسوٹی پر پرکھتے ہیں اور اس کی بخشی و تاثیر کا راز جاننے کی کوشش کرتے ہیں۔ اس کوشش کے ان کی نظر ایک طرف شاعری کے لسانی، قواعدی اور عروضی اصولوں کی طرف جاتی ہے اور دوسری طرف وہ قدیم سنسکرت جمالیات و تصور میں کے پیمانے سے اردو شاعری کو پاتے ہیں۔ ان کے نزدیک پہلے شکر کے فنی پہلو پر غور کرنا چاہیے اور پھر اس کے معنیاتی پہلو پر۔ تنقید کے سلسلے میں اپنے طریق کار کی وضاحت کرتے ہوئے، معنویت کی تلاش کے ابتدائیہ میں لکھتے ہیں: 'سب سے پہلے میں شاعری کو ایک لسانی پیکر تصور کرتا ہوں اور اس کے لسانی، لسانیاتی، فنی اور عروضی پہلوؤں پر غور کرتا ہوں جس میں زبان، بیان اور اظہار کے تمام وسیلے شامل ہیں۔ اظہار کے وسیلوں کے تجزیے سے گزر کر اس کے معنوی پہلو پر غور کرتا ہوں جس میں ادراکی، جذباتی، تخیلی، نفسیاتی، سرطحتی شامل ہے۔ نیز انکار و اقدار، تہذیبی، معاشرتی، سیاسی اور سماجی بحیثیت کا ہر پہلو داخل ہے۔ اس مرحلے سے گزر کر لفظ و معنی کے پس پشت جو اسباب و محرکات کار فرما ہیں۔ ان پر غور کرتا ہوں، خواہ وہ نفسیاتی ہوں یا زمان و مکان سے وابستہ ہوں۔ میں تنقید کو ایک آزاد، خود مختار اور مکمل فن تصور کرتا ہوں'

جو زندگی اور فکر و فن کے تمام وسیلوں سے مددیتی ہے مگر اپنی انفرادیت اور آزاد وجود پر اصرار کرتی ہے۔ ہمارا عہد تنقید کی ترقی کا عہد ہے۔ اردو نقادوں کی نئی نسل نے احتیاط اور توازن کا راستہ اختیار کیا ہے۔ انھوں نے مغرب سے تنقید کے جدید ترین ہتھیار مستعار لیے ہیں۔ اور اپنے ادبی سرمایے کو مختلف زاویوں سے دیکھنے اور تمام ممکن کسوٹیوں پر پرکھنے کا ہنر سیکھا ہے۔ یہ احساس بھی عام ہوا ہے کہ جمالیاتی عناصر کا پتہ دینے بغیر تنقید اپنی ذمہ داری سے عہدہ برآ نہیں ہو سکتی۔ اس لیے جدید تر نقادوں کا ذکر کیے بغیر جمالیاتی تنقید کا باب مکمل نہیں ہو سکتا مگر صفحات کی تنگی ہمیں قلم روکنے پر مجبور کرتی ہے۔ البتہ اس خیال سے کسی حد تک تسکین ہو جاتی ہے کہ یونیورسٹی گرانٹس کمیشن کے مالی تعاون سے عالمی تنقید اور اردو تنقید پر ہم نے جو کتاب مرتب کی ہے اس میں اپنے جدید تر نقادوں کی طرف خاطر خواہ توجہ کی گئی ہے۔ اس کوتاہی کا ازالہ شاید آنے والی اس کتاب سے ہو جائے گا۔

اُردو شاعری کا جمالیاتی مطالعہ



اردو کے منتخب شعری سرمایے پر فنی اور جمالیاتی زاویے سے نظر ڈالے تو اندازہ ہوگا کہ یہ ایک ایسا نگار خانہ ہے جس میں صد حسین منہ بولتی سورتیں دعوتِ نظارہ دے رہی ہیں۔ ایک ایسی آرٹ گیلری ہے جو ہزار ہا رنگ برنگ تصویروں سے آراستہ ہے اور ہر تصویر دن کا دامن کھینچ لیتی ہے کہ پہلے مجھے دیکھو۔ ذوقِ سماع کی تسکین کا سامان کچھ اس سے بھی سوا ہے۔ غرض ایک انمول ذخیرہ ہے۔ جنتِ نگاہ بھی اور فردوسِ گوشت بھی! کوئی ان کے خالقوں کی فہرست بنائے اور دس سے آگے نہ بڑھے تو بیس کے ساتھ نا انصافی کا خطا وار کٹھن ہے۔ پانچ کا انتخاب دشوار تر تھا مگر صفحات کی کمی نے ایسا کرنے پر مجبور کر دیا۔ یہ پانچوں شاعروہ ہیں جو دنیا کے بڑے سے بڑے شاعروں کے پہلو میں جگہ پانے کے مستحق ہیں فلسفہٴ جمال کے متعلق علمائے شرق و غرب کے افکار، حسن و فن کے بنیادی مباحث اور جمالیاتی تنقید کے بعد اس آخری باب میں اردو کے پانچ شاعروں کے کلام کا فنی مطالعہ پیش کیا جا رہا ہے۔

ہماری شاعری زیادہ تر غزل کی شاعری ہے اور اس صنف کے کچھ خاص تقاضے ہیں، غزل کا شاعر جنہیں پورا کرنے کے لیے مجبور ہے، اس مجبوری نے اردو شاعری میں بعض ایسی خصوصیات پیدا کر دیں جو بہت سی دوسری زبانوں کے شاعروں کو سعی و کاوش کے بعد بھی نصیب نہ ہوئیں۔ صنفِ غزل کی سب سے اہم خصوصیت غنائیت اور نغمگی ہے۔

اس کے بغیر غزل کا تصور ممکن نہیں اور موسیقیت شعر کو ہر دل ساز بنانے کا کامیاب ترین وسیلہ ہے۔ وزن و قافیہ کی پابندی ہر چند موردِ عتاب رہی لیکن یہ ہمارے مزاج کا حصہ بن چکی ہے اور اس سے مفرِ شکل ہے۔ چار و ناچار غزل کا شاعرانہ پابندیوں کو گوارا کرتا ہے۔ بے شک سے بہت خود جگر صحت کرنا پڑتا ہے مگر غزل میں معجزہ فن کی نود اسی کے باعث ہے۔

غزل کی اس خصوصیت پر ہمیشہ شدید اعتراضات ہوتے رہے کہ شاعر اپنے تجربے تک عام وزن کے دو مصرعوں میں پیش کر دینے پر مجبور ہے۔ چنانچہ غزل کے نام کو ہر دلیا کا مہار لینا پڑتا ہے۔ اپنی بات اشارے، کنایے میں کہنی ہوتی ہے یہ ایک مسئلہ امر ہے کہ قافیے سے شعر میں حسن پیدا ہوتا ہے۔ استعارہ اور کنایہ ابہام کو داد دیتے ہیں اور ابہام سے بے تعلقی اور بے تعلقی سے شاعرانہ قافیت پیدا ہوتی ہے۔ غرض وہ قیود تجوید نکر و احساس کے پاؤں کی زنجیر کہا گیا وہی ہمارے غزل کی رعنائی و دل کشی کا باعث بن گئے۔ درغزل ایسے مزاج میں اس طرح رچ بس گئی کہ اس کے بغیر شاعری کا تصور ناممکن ہو گیا۔ غزل کے علاوہ ہمارے یہاں صرف وہ انعامات مقبول ہو گئے ہیں جن سے خود کو غزل کے مزاج سے ہم آہنگ کر لیا۔ اردو شاعری پر غزل کے قبلے کا یہ نتیجہ بہر حال نکلا کہ وہ حسن و دلکشی کا مرقع بن گئی، بڑی شاعری کے لیے صرف حسن و دلکشی کافی نہیں، کہا تو یہاں تک گیا ہے کہ شاعری کے لیے عشق اور کھردرائی بھی ضروری ہے۔ علمائے عرب نے کہا ہے کہ شعر سے طبیعت میں کبھی انبساط اور کبھی انقباض پیدا ہوتا ہے، شعر کا احساس کامتا کرنا ہے اور خود اردو شاعری میں اس کی مثالیں کہ نہیں جب کسی شاعر یا کسی نظم سے سکونِ دل و دہم برہم ہو جاتا ہے اور ذہن میں ایک قلاطم سا بچا ہو جاتا ہے۔ ایک ہی غزل میں ایسے اشعار مل جائیں گے جن میں سے ایک انبساط کا باعث ہو اور دوسرا اضطراب کا۔ مختصر یہ کہ اردو شاعری مجسمہ حسن و جمال ہے۔ یہ صفحات لی مجبوری تھی جس نے ہمیں صرف پانچ شاعروں کے انتخاب پر مجبور کر دیا۔

## میر

زمانہ طالب علمی میں کہیں پڑھا تھا کہ ایک فارسی شاعر نے یہ قطعہ کہا۔  
 در شعر سہ کس پیما برانند ہر چند کہ لابیٹی بعدی  
 ابیات و قصیدہ و غزل را فردوسی و انوری و سعدی  
 "اور حافظ" سننے والے نے سوال کیا۔

"وہ تو خداے سخن ہے" شاعر کا برجستہ جواب تھا۔

یہ واقعہ لکھنے کے بعد مضمون نگار نے اس رائے کا اظہار کیا تھا کہ بس یہی رتبہ اردو شاعری میں میر تقی میر کا ہے گویا ہماری زبان کے خداے سخن میر ہیں۔ اردو شاعری میں میر کو جو شہرت نصیب ہوئی وہ کسی زبان کے بڑے سے بڑے شاعر کے لیے باعث رشک ہو سکتی ہے۔ شاعر برسوں کی ریاضت کے بعد قارئین و سامعین کی توجہ حاصل کرنے کے لائق ہوتا ہے۔ ابھی مشق سخن کا آغاز ہی تھا کہ سودا کے جواب میں میر نے یہ مطلع فی البدیہہ کہا۔

ہمارے آگے تراجم کس نے نام لیا دلی ستم زدہ کو ہم نے تھام تھام لیا  
 خان آرزو خوشی سے اچھل پڑے اور کہا خدا نظر بد سے بچائے، شعر گوئی کی مشروعات  
 ی تھی کہ میر کی شہرت وہی سے نکل کے دور تک جا پہنچی اور ان کے قدر دانوں کا حلقہ وسیع

ہوتا چلا گیا۔ اس وقت سے لے کر آج تک ان کے پرستاروں کی تعداد میں اضافہ ہی ہوا ہے اور ہمارا عہد میر کا عہد کہلاتا ہے کہ ہمارے اکثر نئے شاعر میر کے انداز سخن کو اپنانے کی کوشش کرتے ہیں۔ میر کا زمانہ سادہ گوئی کا زمانہ تھا، عجیب نہ ہوتا اگر یہ کہ بعد جب زندگی پیچیدہ ہو گئی تھی اور تہذیب مغرب کے نقش قدم پر چل پڑی تھی تو میر کی طرز سادہ کا جادو کم ہو جاتا مگر ہوا اس کے برعکس آئی۔ اسے رچوڑ کا قول ہے کہ کوئی تخلیق سو سال بعد بھی زندہ رہے تو یہ اس کی عظمت کی دلیل ہے۔ میر کو دنیا سے رخصت ہونے والے دو سو برس گزر چکے۔

یہ بات بھی کچھ کم اہم نہیں کہ میر کا شعر خاص دعام کو اپنی گرفت میں لینے کی صلاحیت رکھتا ہے، عوام اور خواص ان کے شعروں سے اپنی اپنی سطح کے مطابق لطف اندوز ہو سکتے ہیں۔ اس کا ایک سبب تو یہ ہے کہ میر کسی مخصوص نظریے کے شاعر نہیں اس لیے ان کی نظر زندگی کے اس ایک پہلو پر مرکوز ہو کے نہیں رہ جاتی۔ وہ زندگی کے چھوٹے چھوٹے مگر بے شمار تجربات پیش کرتے ہیں اور ہر دل زیادہ نہیں تو ان میں سے چند تجربات سے ضرور متاثر ہو جاتا ہے۔ میر کے بیشتر تجربات واردات عشق سے متعلق ہیں اور یہ جذبہ بڑا ہمہ گیر ہے۔ کم ہوں گے جن پر یہ حادثہ نہ گزرا ہو اور جنہیں میر پر گزرے ہوئے تجربات میں اپنے تجربے کا عکس نظر آئے۔ دروازہ درختہ کہتا ہے کہ شاعر زیادہ جذبات اور زندہ ادراک رکھنے والا آدمی ہوتا ہے جو اس طرح شدہ کہتا ہے جیسے کسی سے باتیں کر رہا ہو، میر شعر نہیں کہتے باتیں کرتے ہیں، وہ باتیں جو سننے والے کو ایسی لگیں جیسے پہلے سے اس کے دل میں موجود تھیں۔ انداز ایسا جیسے بے تکلف دوست اپنے دوست سے راز و نیاز میں محو ہو۔ لہجہ سرگوشی کا، زبان عام بول چال کی۔ ان تینوں خصوصیات یعنی زندگی کے عام تجربات، واردات عشق اور بول چال کی عام سہل، روزمرہ و محاورہ کے مطابق زبان کی مثالیں ان کے دیوان کے ہر صفحے پر موجود ہیں لیکن چند یہاں بھی پیش کی جاتی ہیں۔

یاد اس کی اتنی خوب نہیں میر باز آ      نادان! پھر دوجی سے بھلایا نہ جائے گا



چلانا اٹھ کے دیں چپے چپکے پھر تو میر  
ابھی تو اس کی گلی سے پکار لایا تھا

اہم سلوک تھے تو اٹھاتے تھے نرم گرم  
کاہے کو میر لونی دے جب بگڑ گئی

گلی میں اس کی گیا سو گیا نہ بولا پھر  
میں میر میر کو اس کو بہت پکار رہا

جن بلاؤں کو میر سننے تھے  
ان کو اس روز گار میں دیکھا

ہم فقیروں سے بے ادائی کیا  
آن بیٹھے جو تم نے پیار کیا

پاس ناموس عشق تھا در نہ  
کتے آنسو پلک تک آئے تھے

ایک محروم چلے میر ہمیں دنیا سے  
ورنہ عالم کو زانے نے دیا کیا کیا کچھ

وصل اس کا خدا نصیب کرے  
میر، جی چاہتا ہے کیا کیا کچھ

اب کچھ ایسے شعر سنئے جن کے مطالب شاید عام  
لوگوں پر واضح نہ ہو سکیں۔

آگے کسی نے کیا کریں دست ضح دراز  
وہ ہاتھ سو گیا ہے سرھانے دھرے دھرے

سراپا آرزو ہونے نے بندہ کر دیا ہم کو  
دگر نہ ہم خدا تھے گر دل بے مدعا ہوتے

لے سانس بھی آہستہ کہ نازک ہے بہت کام  
آفاق کی اس کارگ شیشہ گرمی کا

یہ شعر پوری طرح ہر ایک کی سمجھ میں نہیں آ سکتے۔ لیکن بقول کو لرج شاعری کا پوری طرح اور واضح طور پر سمجھ میں آنا ضروری نہیں بلکہ اس کا کچھ کچھ سمجھ میں آنا ہی زیادہ بہتر ہے اور اپنے اندر زیادہ لطف اندوزی کا سامان رکھتا ہے۔ میر کے مندرجہ بالا اشعار ممکن ہے پوری طرح سمجھ میں نہ آئیں لیکن یہ اندازہ بہ آسانی ہو سکتا ہے کہ شاعر کہنا کیا چاہتا ہے اور ان سے قاری یا سامع کے ذہن پر ایک کیفیت ضرور گزر جاتی ہے۔ سارتر کے نزدیک شاعری اگر اتنی خدمت بھی انجام دے سکے تو بہت ہے۔

آخری شعر کو پڑھیے اور غور فرمائیے کہ ہم میں سے کتنے ہیں جن کا کبھی کارگہ شیشہ گرمی سے گزر بھی ہوا ہو گا اور جو شیشہ گرمی کے فن کی ابجاست واقف ہوں گے لیکن پہلے مصرعے کا نصف اول پڑھتے ہی دل و دماغ پر ایک کیفیت گزر جاتی ہے اور اتنی بات ضرور واضح ہو جاتی ہے کہ یہ دنیا پھونک پھونک کر قدم رکھنے کی جگہ ہے۔ شیشہ سازی کے عمل میں ایک ٹکلی سے کام لیا جاتا ہے جس کے ایک سرے پر سیال شیشہ لٹاکے دوسرے سرے سے پھونک مارتے ہیں اور یہ مادہ غبار سے کی طرح پھول جاتا ہے تو اسے سانچے میں دبا دیتے ہیں۔ کاریگر کا کمال اس میں ہے کہ وہ پھونک زیادہ مارے نہ کم۔ ذرا کم یا زیادہ ہو جانے کی صورت میں محنت بیکار ہو جاتی ہے۔

اوپر ذکر ہوا کہ میر بول چال کی زبان استعمال کرتے ہیں۔ یہاں ایک غلط فہمی کا ازالہ ضروری ہے۔ میر اس طرح بول چال کی زبان استعمال نہیں کرتے جس طرح مثلاً میر سوز کرتے ہیں ورنہ ان میں اور میر سوز میں کوئی فرق نہ ہوتا۔ میر سوز محض بول چال کی زبان استعمال کرتے ہیں۔ میر بول چال کی زبان کو شعر کی زبان بنا دیتے ہیں۔ پروفیسر لونی چند نازنگ نے اپنے ایک خطبے (اسلو بیات میر) میں اس نکتے کی وضاحت کی ہے کہ بول چال کی زبان شاعری کی زبان نہیں ہو سکتی لیکن شاعری کی زبان میں باتیں کرنے کا انداز پیدا کیا جاسکتا ہے۔ میر لہجہ عام کو اپناتے ہیں لیکن تقلیب کر کے اسے عام سطح سے بلند کر دیتے ہیں اور بدیع و بیان کے

دسائل سے کام لے کر اسے عام زبان سے شعر کی زبان بنا دیتے ہیں۔ پروفیسر نارنگ کے الفاظ میں ”یہ کئی زبان عام زبان کی شعری تقلیب ہوتی ہے۔ تب کہیں جا کر وہ موتی کی لڑی بنتی ہے۔ تقلیب کا عمل اصلاً ربط و تضاد، رشتوں یا مناسبتوں کا عمل ہے جس میں ذہن ایک چیز سے دوسری کی طرف یا دوسری سے تیسری کی طرف یا اس کی خود میوں یا خفصا نفس کی طرف یا ان کے رشتوں یا ضد کی طرف راجت ہوتا ہے۔ ان رشتوں کے کئی نام ہیں، تشبیہ، استعارہ، اشارہ، کنایہ، رمز، مجاز، علامت، پیکر، تجنیس، تضاد وغیرہ۔ میر کا اعجاز یہ ہے کہ عام بول چال کی زبان کی اوپری ساخت میں وہ ایسی خاموشی سے داخلی ساختوں کو لے آتے ہیں کہ پڑھنے والے کو گمان تک نہیں ہوتا اور وہ عام زبان کو اعلیٰ ترین شعری زبان کا درجہ دے دیتے ہیں۔ مثلاً۔

کہا میں نے گل کا ہے کتنا ثبات      کلی نے یہ سن کر تبسم کیا

میں بظاہر گفتگو کا پیرا یہ ہے مگر اس کے پیچھے ایک جہان معنی پوشیدہ ہے۔

میر کو غم و اندوہ کا شاعر کہا گیا ہے۔ مجنوں گورکھپوری کی رائے میں غم و اندوہ کا شاعر سرور و انبساط کے شاعر سے کم رتبہ ہوتا ہے۔ اس میں شک نہیں کہ میر کو غم سے فراغ نہیں۔ اپنا غم، آشوب روزگار کا غم اور انسان دوستی کے نلکے کل بنی نوح انسان کا غم۔ اس کے باوجود ان کے کلام میں اکتا دھننے والی یا زندگی سے بیزار کر دینے والی کیفیت کہیں نہیں ملتی۔ یہاں بھی میر کی فنی بصیرت کا قائل ہونا پڑتا ہے۔ وہ غم کو اس طرح آفاقی بنا کر پیش کرتے ہیں کہ ہمیں وہ اپنا غم محسوس ہوتا ہے اور اپنے غم کو تو سینے سے لگانا ہی پڑتا ہے۔ پھر انداز پیش کش ایسا ہوتا ہے کہ یہ غم ہمیں پسپا نہیں کرتا حالات کا سامنا کرنے پر آمادہ کرتا ہے۔ سید عید اللہ اس کا ایک اور سبب بیان کرتے ہیں۔ میر اپنے شعروں میں غم کا اظہار تو جا بجا کرتے ہیں مگر اس لیے کہ ہم اس کے تلے دب نہ جائیں۔ وہ برابر ہمیں سہارا دیے رہتے ہیں۔ غم کے پہلو بہ پہلو وہ کسی نہ کسی خوشی کا ذکر بھی کرتے جاتے ہیں جس

سے تکلیف کا احساس کم ہو جاتا ہے اور غم گورا معلوم ہونے لگتا ہے۔ مید عبد اللہ نے میر کی غزلوں سے اس کے ثبوت فراہم کیے ہیں۔ ڈائلز جمیل جاہلی نے اپنے توسیعی خطبے، ”محقق میر“ میں کہا ہے کہ بین و بکا ایک پست عمل ہے۔ سچا حزن (Pathos) اس وقت پیدا ہوتا ہے جب غم کا اثر تزکیا کی ہو۔ میر کے یہاں غم کی یہی نوعیت ہے۔ اس سے تلخی، بے زاری، زہر بھری یاسیت کے بجائے صبر، تسلیم و رضا اور جہاں بینی کا احساس ہوتا ہے۔

تشبیہ، استعارہ اور پیکر شعری اظہار کے اہم وسائل ہیں، میر کو ان تینوں سے کام لینے کا ہنر آتا ہے مگر ان کے کلام میں استعاروں سے زیادہ تشبیہیں ملیں گی۔ تشبیہ میں وضاحت کا عمل کار فرما ہوتا ہے جبکہ استعارہ بہر حال ابہام کو راہ دیتا ہے، تداری اور معنویت کے باوجود میر کے زیادہ تر اشعار کا مکمل ابلاغ ہو جاتا ہے اور غالباً یہ شاعر کی شعوری کوشش کا نتیجہ ہے۔ میر تشبیہوں کا انتخاب بھی غور و فکر کے بعد کرتے ہیں، ان کی نظر سامنے کی چیزوں اور ایسی چیزوں پر جا کے رکتی ہے جن کا عام لوگوں کو بھی تجربہ ہو اور جن سے عوام و خواص سب لطف اندوز ہو سکیں۔ تشبیہ کی چند مثالیں دیجیے۔

شام ہی سے بچھا سا رہتا ہے      دل ہوا ہے چہرا غمفلں کا

گل کو مجھو سب ہم قیاس کیا      فرق نکلا بہت جو باس کیا

دل بہم پہنچا بدن میں تب سے سارا تن جلا      آپڑی ایسی یہ چنگاری کہ پسیرا ہن جلا

نازنی اس کے لب کی کیا کہیے      پٹھری اک گلاب کی سی ہے

میر کو سب سے زیادہ مہارت پیکر سازی میں ہے۔ مید عبد اللہ نے مصوری و نقاشی

سے متعلق میر کے تمام اشعار تجا ز کے ان کا تجربہ کیا اور اس نتیجے پر پہنچے کہ اس فن سے متعلق



ان کی معلومات غیر معمولی ہیں۔ اس معلومات سے میر نے پورا فائدہ اٹھایا اور غفلتوں کی ایسی تصویریں پیش کر دیں کہ مصوری و نقاشی ان کا مقابلہ نہیں کر سکتی۔ جیسا کہ شاعری کا تقاضا ہے میر کی یہ تصویریں قوت متحیدہ کی کار فرمائی کے سبب اصل سے مختلف ہو جاتی ہیں۔ اور اس اختلاف سے ان کے حسن میں کمی نہیں اضافہ ہو جاتا ہے۔ فن کار کا کمال یہی ہے کہ اس کی بنائی ہوئی تصویر اصل سے مختلف اور اصل سے بہتر ہونے کے باوجود اصل سے اتنی دور نہ ہو جائے کہ اس کا پہچانا دشوار ہو۔

میر کی تصویر میں متحرک کم اور ٹھہری ہوئی زیادہ ہیں۔ غالباً یہ ان کے مزاج کا ظہور کا نتیجہ ہے۔ ان کے دیوان میں پانچوں حواس کو متاثر کرنے والے پیکر موجود ہیں مگر سب سے زیادہ پیکر باصرہ کو محفوظ کرنے والے ہیں۔ اس میں میر کی کوئی تخصیص نہیں۔ شاعری میں عام طور پر یہی صورت پیش آتی ہے۔ پروفیسر منظر عباس نقوی نے لکھا ہے کہ "میر کی نظر میں حسن فطرت حسن انسانی سے کمتر ہے۔ یہی وجہ ہے کہ انھوں نے اپنے محبوب کی ہر بات میں اس کے حسن ذاتی کو مظاہر فطرت پر ترجیح دی ہے۔ ایسے ہی اشعار سے میر کے تصور حسن پر روشنی پڑتی ہے۔" میر کے کلیات میں یہ پیکر ہر طرف بکھرے ہوئے ہیں، ان میں سے چند ہم یہاں پیش کرتے ہیں۔

میر سے پوچھا جو میں عاشق ہو تم ہو کے کچھ چپکے سے شرماؤ بہت

رات محفل میں تری ہم بھی کھڑے تھے چپکے جیسے تصویر لگا دے کوئی دیوار کے ساتھ

کہیں کیا بال تیرے کھل گئے تھے کہ جھونکا باد کا کچھ مشک بو تھا

چلتے ہو تو چین کو چلیے سنتے ہیں کہ بہاراں ہے پات ہرے ہیں پھول کھلے ہیں، کم کم باد و باراں ہے

یا قوت کوئی ان کو کہے ہے کوئی گلی برگشت ملک ہوٹ ہوا تو بھی کو اک بات ٹھہر جائے

ۛ

کہتا تھا کسوسے کچھ تکتا تھا کسو کا منہ کل میر کھڑا تھا یاں پتہ ہے کہ دو اتنا تھا

شعری لسانیات کے ماہروں نے ثابت کیا ہے کہ صوتی اعتبار سے لفظوں کی تقسیم کہ ان میں سے کوئی شیریں اور خوشگوار اور اس کے برعکس کوئی کرخست اور ناگوار ہوتا ہے غلط ہے۔ لفظ کے گوارا اور ناگوار ہونے کا تعلق اس کے صحیح و غلط استعمال سے ہے۔

شاعر کو اپنے فن میں مہارت حاصل ہے تو لفظ کی حیثیت اس کے ہاتھ میں پھیلے ہوئے موم کی سی ہے کہ اسے وہ جس طرح چاہتا ہے ڈھال لیتا ہے۔ میر کا ایسے ہی صناعتوں میں شمار ہے۔ ایک طرف دو دو تین تین اضافوں وال فارسی ترکیب کا استعمال کرتے ہیں تو

دوسری طرف ہندو اسما و افعال مگر فارسی الفاظ ہوز یا ہندی شعر کے باقی لفظوں کے ساتھ اس طرح ایک جان ہو جاتے ہیں کہ ان کی اپنی حیثیت باقی نہیں رہتی اور وہ اردو

زبان کا حصہ بن جاتے ہیں۔ ان لکھنوی نے چچان بین کے بعد ان فارسی ترکیب کی

نشاندہی کی ہے جو غالب نے میر سے مستند لیں۔ ان کے سبب غالب تو مطعون ہوئے

مگر میر کی طرف کوئی انگلی نہ اٹھا سکا۔ سبب یہ کہ میر نے انھیں اس طرح استعمال کیا کہ وہ

ان کی اپنی زبان کا حصہ بن گئیں۔ ترکیبیں دیکھیے تو ایسی : باد فرد شہ چمن، بزم عیش جہاں

نمونہ یوم الحساب، خلوتی راز نہاں، لب دریاے سخن، ہنگامہ گرم گن — کہ اردو کے شعر

اور خاص طور پر اس شاعر کے شعر میں جو شعر نہ کہتا ہو، باتیں کرتا ہو ان کا کھپ جانا ایک

ناممکن سی بات معلوم ہوتی ہے لیکن شعر دیکھیے تو اس طرف ذہن بھی نہیں جانا کہ اس میں کوئی

فارسی ترکیب اور وہ بھی دو اضافوں کے ساتھ استعمال ہوتی ہے۔ دیکھیے —

مجھ کو دماغ و صفت گل و یا سمن نہیں میں جو ر نسیم باد فرد شہ چمن نہیں

کوئی ہو محرم شوخی ترا تو میں پوچھوں کہ بزرگ عیشِ جہاں کیا سمجھ کے بربر کی

اُگتے تھے دستِ بیل و دامانِ غلِ بہم صحنِ چمنِ نمونہ یومِ الحساب تھا

لایا ہے مرا شوق مجھے پردے سے باہر میں ورنہ وہی خلوتِ زاز نہاں ہوں

جلوہ ہے گھٹی سے لبِ دریا سے سخن پر صدرنگ مری موج ہے، میں طبعِ رواں ہوں

ہنگامہ گرم کن جو دلِ نا صبور تھا پیدا ہر ایک نامے سے شورِ نشور تھا  
فارسی تراکیب کے پہلو بہ پہلو میر جیچک، دسواس، گزونا اور پنپنا جیسے ہندی الفاظ  
بھی استعمال کرتے ہیں اور فارسی تراکیب کی طوٹ یہ بھی میر کے اشعار میں گڑھ جاتے ہیں۔  
نغمی و موسیقیت شعرِ میر کا وصفِ خاص ہے، میر جذبہ و احساس کے شاعر ہیں  
اور جب دل میں جذبات جوش مارتے ہیں تو زبان سے کلامِ موزوں نکلتا ہے، خوشی کی  
حالت میں گنگنائے اور انتہائے غم کے عالم میں بین و بکا کانے کے ساتھ منہ سے نکلتا اس کا  
ثبوت ہے۔ میر کی موسیقیت کا سرچشمہ ایک تو زبان پر وہی حاکمانہ قدرت ہے جس کا اوپر ذکر ہوا  
کہ خوش آواز یا ثقیل لفظ ہو، مشکل سے مشکل روایت و قافیہ ہو، میٹر بھی سے میٹر بھی بحر ہو میر کی  
صناعی کے آگے سب کے سب کسی سیال مادے کی طرح بہتے نظر آتے ہیں، اس کے علاوہ اور  
کئی اسباب ہیں جنہیں صاحب "اسلوبیاتِ میر" نے بڑی خوبی کے ساتھ بیان کیا ہے اور جنہیں  
اختصار کے ساتھ یہاں دہرایا ہم ضروری خیال کرتے ہیں۔

اشعارِ میر کی نغمی کا ایک سبب یہ ہے کہ ان کے یہاں اسما اور اسمائے صفت کم ملیں گے  
اور افعال زیادہ، ان کے اچھے شعروں کی بڑی تعداد ایسی ہے جن میں کئی کئی نحوی اکائیاں ہیں۔

ایسی بڑے شعروں میں ان اکائیوں کی تعداد اور بھی بڑھ جاتی ہے۔ ہر نحوی اکائی کے لیے ایک فعل درکار ہوتا ہے۔ شعر میں ایک سے زیادہ افعال سے نمٹنی پیدا ہوتی ہے اور ترکیبیں بھی آسان ہو جاتی ہے۔ اس کی مثالیں دیکھیے۔

گرچہ کب دیکھتے ہو پر دیکھو آرزو ہے رک تم ادھر دیکھو

عشق ہمارے خیال بڑا ہے خواب گیا آرزو گیا  
دل کا جانا خیر کیا ہے صبح کیا یا شام گیا

کن میندوں اب تو سوتی ہے اے چشم گریہ ناک  
مڑگاں تو کھول، شہر کو سیلاب لے گیا

دوسرا سبب یہ کہ ان کے یہاں مصوتوں، خاص طور پر طویل مصوتوں، کا استعمال زیادہ ہے۔ اور تیسری بات یہ کہ وہ فارسی عربی کی صغیری آوازوں کے ساتھ دیسی ہیکار اور معسکو سی آوازوں کو آمیز کر کے اپنے شعر میں موسیقیت پیدا کرتے ہیں۔

ان کے بارے میں کہا گیا ہے کہ وہ ایسے صنائع ہیں جن کی صناعتی آسانی سے نظر نہیں آتی۔ شعر میر کی دل آویزی اور دل آسائی کا اعتراف ان کے زمانے سے لے کر آج تک بڑے بڑے شاعروں اور فن کاروں سمیت سب کرتے آئے مگر میر کے کلام کی دلکشی و رعنائی اور اثر انگیزی کے اسباب کی تلاش دشوار رہی ہے۔ نئے علوم کے وجود میں آنے کے سبب عہد حاضر میں کلام میر کی حسن شناسی کے لیے راستہ کسی حد تک ہموار ہوا ہے غزل میں میر کے کا زمانے کا ذکر کرتے ہوئے پروفیسر خواجہ احمد فاروقی لکھتے ہیں کہ میر اس ماحول کے پروردہ ہی نہیں، اس کے پروردگار بھی تھے۔ انھوں نے غزل کو ایک نیا مزاج دیا اور تہذیب رسم عاشقی کو زندہ کر دیا۔ ان سے پہلے غزل ایک تنگ دائرے میں محدود تھی



اور اس کے پاس چند رسمی خصوصیتوں کے علاوہ اور کچھ بھی نہ تھا۔ میر نے اسے تہ دار اور ملیح بنایا اور اس کے نغمے کو پوری انسانیت سے ہم آہنگ کر کے اس میں بلند معنویت اور سنجیدگی پیدا کر دی۔

میر کا اصل کارنامہ تو یقیناً غزل ہے لیکن ان کی مثنویوں کو بھی نظر انداز نہیں کیا جاسکتا۔ میر کے بعض ناقدین نے ان مثنویوں میں شاعر کا سوانحی عنصر تلاش کیا ہے۔ یہ خیال تو عام رہا ہی ہے کہ میر نے اپنی زندگی میں حقیقتاً کوئی عشق کیا تھا اور اس میں جو محرومی نصیب ہوئی اس نے ان کو شاعری بنادیا۔ اس کے دو ثبوت بھی تلاش کر لیے گئے۔ ایک تو یہ کہ انھوں نے سچے سچ عشق نہ کیا ہوتا تو ان کی عشقیہ شاعری میں واردات عشق کی ایسی سچی تصویر کشی نہ پائی جاتی۔ دوسرا ثبوت ایک مذکورہ نگار احمد حسین سحر کا یہ بیان کہ میر ایک عزیزہ سے درپردہ تعشق خاطر رکھتے تھے۔ پھر ان کے عالم دیوانگی کا وہ قصہ کہ رات کو چاند میں ایک حسینہ کی تصویر نظر آتی تھی جو آسمان سے اتر کے ان سے ہم کلام ہوتی اور سپیدہ سحر نمودار ہونے سے پہلے شاعر سے جدا ہو جاتی تھی اور اس قصے کا ایک مثنوی میں بیان ہوا۔ ان سب مل کر میر کی مثنویوں کو بعض کے نزدیک میر کی آپ بیتی بنادیا لیکن ہمارے نزدیک یہ سب بے بنیاد قیاس آرائیاں ہیں۔ ان کی عشقیہ شاعری ان کے تخیل کا کرشمہ ہے ورنہ حقیقت تو یہ معلوم ہوتی ہے کہ انھوں نے اپنے تصور میں کسی فرضی حسینہ کی تصویر لبلی تھی جس کی تلاش میں وہ ساری عمر سرگرداں رہے۔ میر کی مثنویات کا مطالعہ ضروری تو ہے مگر صرف فنی نقطہ نظر سے۔ غزل کے بعد میر کا فن اگر کسی صنف سخن میں پوری آب و تاب کے ساتھ جلوہ گر ہوتا ہے تو وہ ان کی مثنویاں ہی ہیں۔

## خالد

ٹی۔ ایئر۔ ایلیٹ کی اسے بہرہ اگر کوئی شاعر سامعین کی بڑی  
 متوجہ رہے تو یہ اس کی عظمت کی دلیل نہیں بلکہ ایدہ امکان کی بات کا ہے۔  
 خیالات انفلور کے معمولی رد و بدل کے سانچے میں کر رہا ہے۔  
 لفظ امروز ہونے کے لیے وقت اور توجہ دونوں کی ضرورت ہوتی ہے۔  
 ہے کہ اس کے سامعین کا وقت خواہ ضرر میں کتنا ہی بچے گا کیوں نہ ہو۔  
 بڑھتا اور پھیلتا جائے، اس کے قدر دان ہر زمانے میں موجود ہوں اور ان کی تعداد میں برابر  
 اضافہ ہوتا رہے۔

ذوق شعر سناتے تھے تو ہر طرف سے داد و تحسین کا غلغلہ بن ہوتا تھا کیونکہ ان کی شاعری  
 فوری اپیل کی شاعری تھی اور اس میں وہ جیتنے والی تھی۔ مشاعرے اس لیے تھے۔  
 غالب کے اشعار لوگوں کے سروں پر سے گزر جاتے تھے۔ انہیں اپنے شعروں کی شرح اپنے  
 خطوں میں کرنی پڑتی تھی۔ پھر بھی کسی کو ان کا کلام مشکل نظر آتا تھا تو کسی کو مہمل۔ انہیں  
 ساری زندگی گھر و باہر مدح کا صلہ نہ ملا، غزل کی داد نہ پائی۔ آپ کہا اور آپ ہی سمجھا۔ کبھی  
 جھنجھبہ کے کہتے تھے کہ میرے اشعار میں معنی نہیں ہیں تو نہ ہی میں کسی سے صلہ و ستائش کا

طلبکار تو نہیں۔ یہ تلخی ناقدری کی پیدا کی ہوئی تھی۔ آخر رفتہ رفتہ ان کی شاعری کو سمجھنے اور اس سے نطف اندوز ہونے والوں کا ایک مختصر ساحلہ پیدا ہوا اور ان کے پرستاروں کی تعداد بڑھتی گئی۔ مرنے کے بعد غالب کو جو شہرت نصیب ہوئی وہ تو ظاہر ہے لیکن ان کی زندگی کے آخری ایام میں بھی ان کے قدر دان ملک کے گوشے گوشے میں موجود تھے۔ اس کے برخلاف ذوق کی شہرت آزاد کی جادو بیانی کے باوجود زیادہ عرصے قائم نہ رہ سکی۔

غالب کی مقبولیت میں خود ان کی کوششوں کو بڑا دخل ہے۔ ان کا تنقیدی شعور بہت پختہ تھا جس کے سبب ان کے فن میں برابر ارتقا ہوتا رہا۔ شاعری کے فنی تقاضوں کو انھوں نے ہمیشہ بہت اہمیت دی مگر بازار کی طلب یعنی قارئین کے مطالبوں کو بھی نظر انداز نہیں کیا اور آخر کار اپنے انداز سخن میں ایک خوشگوار تبدیلی پیدا کر لی۔ مقبولیت حاصل کرنے کے لیے انھوں نے اس کے علاوہ بھی بہت کچھ کیا۔ آدمی کثیر الاحباب تھے۔ ملک کے دور دراز علاقوں میں ان کے دوست موجود تھے۔ مراسلہ نگاری کا ایسا شوق تھا کہ کبھی کبھی سارا دن خط پڑھنے اور ان کے جواب سمجھنے میں گزر جاتا تھا۔ یہ شغل دامن شوق فضول نہ تھا۔ سچ یہ ہے کہ نامہ نویسی کا یہ شوق ان کے بہت کام آیا۔ تنگ دستی میں اس نے سہارا دیا۔ پینشن کے اجراء میں اس سے مدد ملی۔ سکے کے الزام سے اس نے بچایا۔ تصانیف کی اشاعت میں اس کا بڑا ہاتھ رہا۔ ان کے اشعار ان خطوں میں جگہ پا کر ملک کے دور و دراز علاقوں تک پہنچے، مشہور اشعار کے مطالب اولاً انہی خطوط میں بیان ہوئے اور اچھے نامشروں کی تلاش میں ان خطوں سے مدد ملی۔

غالب بہت نفاست پسند تھے۔ ان کی ہزاروں خواہشوں میں سے ایک خواہش یہ بھی تھی کہ ان کا کلام صحت و نفاست کے ساتھ شائع ہو۔ دیدہ زیب کتابت اور عمدہ طباعت دیکھ کر خوش ہوتے تھے۔ لکھنؤ کے چھاپ خانوں کو اس لیے پسند کرتے تھے کہ انھوں نے "جس شاعر کا دیوان چھاپ دیا اسے آسمان پر بٹھا دیا۔ حسن خط سے الفاظ کو چمکادیا۔"

دلی میں ان کا دیوان حسبِ منشا نہ چھپ سکا تو غصے میں یہاں تک کہہ دیا کہ : دلی پر اور اس کے پانی پر اور اس کے چھاپے پر لعنت ۔ ایک سنگ ساز نے غلطیاں درست نہ کیں تو اس پر سخت برہمی کا اظہار کیا۔ بعض خطوں میں طباعت کی نگرانی کرنے والوں کو ہدایتیں دی ہیں کہ : سیاہی روشن ہو ، کاپی نگار خوش نویس ہو ، روشن دل آویز اور تقسیمِ نظر فریب ہو۔ تفتہ سے مجموعہ غلامِ بہارستان کی طباعت پسند نہ آئی تو اسے بد لباس معشوق خوش رو بتایا اور اسے ہنگامِ غدر کے بعد کی بیگمات قلعہ سے تشبیہ دی جن کے چہرے چودھویں کے چاند کو شرماتے تھے مگر تن پر ڈھنک کا لباس نہ ہوتا تھا۔ ان کے نام ایک خط میں لکھتے ہیں : ”جی مرزا تفتہ ! تم نے روپیہ بھی لکھو یا اور اپنی فکر اور میری اصلاح کو بھی ڈوبو یا۔ ہاے کیا بُری کاپی ہے۔ اپنے اشعار کی اور اس کاپی کی مثال جب تم پر لکھتی کہ تم یہاں ہوتے اور بیگمات قلعہ کو پھرتے چلتے دیکھتے۔ صورتِ ماہِ دو ہفتہ کی سی اور کپڑے میلے ، پانچے لیر لیر، جوتی ٹوٹی : ان کی زندگی میں ان کا دیوان چھ بار چھپا۔ حالانکہ وہ کسی اشاعت سے بہت مطمئن نہ تھے پھر بھی یہ خواہش کہ ان کا ظامِ صحت کے ساتھ شائع ہو کر ” اطرافِ انصائے علم میں دور دور پھیل جائے ” ان کی زندگی ہی میں پوری ہو گئی تھی اور انھیں اطمینان تھا کہ ” نظم و شعر کی فکر و کا ا ستظام ایزد وانا و توانا کی عنایت و اعانت سے خوب ہو چکا۔ اگر اس نے چاہا تو قیامت تک میرا نام و نشان باقی و قائم رہے گا۔“

غالب کی زندگی میں ان کی وہ قدر و منزلت نہ ہونی جس کے وہ مستحق تھے۔ ایک فطری تحریر میں انھوں نے اس خواہش کا اظہار کیا ہے کہ کاش کوئی تو ایسا ہو جو میری بلند فکری فکر کا اعتراف کرے اور میری شاعرانہ عظمت کا قائل ہو۔ انھیں یقین تھا کہ ان کی قدر جلد ضرور مگر موت کے بعد ( شہرتِ شعریہ گیتی بعد من خواہ شدن ) ہر برے فن کار کو اپنی عظمت کا احساس ہوتا ہے اور وہ جانتا ہے کہ اس کے کمال کا اعتراف آج نہیں توکل ضرور کیا جائے گا۔ کیٹس نے بھی اپنی ماں کے نام خط میں ایسی ہی پیش گوئی کی تھی اور آخر یہی ہوا۔



غالب کی بات بھی سچ نکلی۔ ہمارا عہد غارتگی کی مقبولیت کا عہد ہے۔ یقین سے کل ان کی شاعرانہ عظمت کا اعتراف آج سے زیادہ ہوگا۔ اب یہ ثابت ہو گیا کہ غالب کی شاعرانہ عظمت کا راز کیا ہے۔

غالب کے زمانے میں یوں کہیے کہ بہادر شاہ کے دربار میں غالب کی وہ قدر نہیں ہوئی جو ہونی چاہیے تھی۔ ہم سہل پسند اس کی تاویل یوں کرتے ہیں کہ ان کی طبیعت مشکل گوئی کی طرف مائل تھی۔ ان کا عہد سامعین کی سمجھ میں نہ آتا تھا داد کون دیتا۔ طلب اس شعر کی تھی۔ سننے ہی دل میں جوا تر جائے اور غالب کی بیاض میں ایسے شعر ناپید تھے۔ غالب کی مشکل پسندی ان کے عہد کی ضرورت اور ان کے مزاج کی مجبوری تھی۔ مجبوری یہ کہ اردو شاعری جو بقول ہمارے ایک نقاد کے ان سے پہلے دل والوں کی دنیا تھی غالب اسے پہلی بار ذہن سے نکال کر رہے تھے۔ تفکر کے بغیر اعلیٰ درجے کی شاعری وجود میں نہیں آسکتی۔ اسے بہترین شاعری کے لیے فکر کو احساس میں تبدیل ہونا پڑتا ہے۔ جہاں اس میں کامیابی ہوگی وہاں اس شاعری سے دنیا بھر میں ان کے بقائے دوام کی ضمانت ہوگئی اور جہاں اس میں کامیابی نہیں ہوئی وہاں ایسے شعر وجود میں آئے جنہیں پختہ تنقیدی شعور دیکھنے والے شاعر خود مسترد کر دیا۔ کھارے آدے میں جہاں جہاں ایک آنچ کی کمی پڑتی جاتی ہے وہاں کے برتنوں کا یہی حشر ہوتا ہے۔

درست ہے کہ غالب فلسفی نہیں تھے مگر وہ فلسفیانہ نظر ضرور رکھتے تھے۔ یہی ان کی تشلیک کا سرچشمہ ہے۔ ان کی ذہنی بہت ترس اور زندگی کا عرفان بہت گہرا ہے۔ دنیا اور کامرور دنیا پر وہ بہت تہرائی کے ساتھ غور و فکر کرتے ہیں۔ اس عمل کے دوران انہیں ایسے تجربات ملتے ہیں جو چار ہونا پڑتا ہے جس کا نتیجہ کہیں مایوسی و بے بسی کی شکل میں ظاہر ہوتا ہے۔ یہ تحیر و استعجاب کی شکل میں اور شاعری یہ ذہنی کیفیت آخر کار اس کے اشعار میں تجسس و استفسار کی صورت میں نمودار ہوتی ہے۔ غالب کے ذہن کو سمجھنے کے لیے

ان اشعار کا مطالعہ ضروری ہے جن میں دردِ طرحِ طرح کے سوالوں کے ذریعے زندگی سے بے اطمینانی اور مایوسی کا اظہار کرتے ہیں۔ کہا جاتا ہے کہ غالب کے ایک تہائی اشعار ایسے ہیں جن میں یہ استغناء پیدا انداز پایا جاتا ہے۔ ان کے مطالعے کے لیے قاری کو کسی تلاش و جستجو کی ضرورت نہیں پڑتی۔ تاہم یہاں چند اشعار پیش کیے جاتے ہیں۔

دلِ نادان تجھے ہو کیا ہے	آخر اس درد کی دوا کیا ہے
جب کہ تجھ بن نہیں کوئی موجود	پھر یہ ہنگامہ اسے خدا کیا ہے
یہ پری چہرہ لوگ کیسے ہیں	غزوہ و عشوہ و ادا کیا ہے
شکن زلفِ عنبریں کیوں ہے	نکہ چشمِ سرمہ سا کیا ہے
سبزہ و گل کہاں سے آئے ہیں	ابر کیا چیز ہے۔ ہوا کیا ہے

یہ اس دلرت کے سوالات۔

کیا وہ نمود کی خدائی تھی      زندگی میں مرا بھلا نہ ہوا

زندگی اپنی جب اسی شکل سے گزری غالب      ہم بھی کیا یاد رکھیں گے کہ خدا رکھتے تھے

زندگی یوں بھی گزر ہی جاتی      کیوں تو راہ گزر آباد آیا

قیہ حیات و بندِ غم اصل میں دونوں ایک ہیں      موت سے پہلے آدمی غم سے نجات پائے کیوں  
یہ بے اطمینانی اور بے چینی کچھ تو غالب کے عہد کی دین تھی اور کچھ غالب کے مزاج کا خاصہ۔  
یہ وہ عہد تھا جب آرٹھڈکس کے الفاظ میں پرانے ستارے غروب ہو چکے تھے اور نئے ابھی  
طلوع نہ ہوئے تھے۔ اور غالب کا مزاج ایسا تھا جو زمانے سے میل نہ کھاتا تھا۔ عمل  
زندگی میں انھوں نے مفاہمت و مصالحت سے بہت کام لیا لیکن انقادِ طبع اس کے بالکل

برعکس تھی وہ زمانے کے ساتھ بدل جانے کو کسرِ شان خیال کرتی تھی اور سماج کے نظام کو بدل ڈالنے کی آرزو مند تھی۔ زندگی جس بیچ پر چل رہی ہے ہمارا شاعر اس سے مطمئن نہیں ہوتا۔ وہ جب حالات پر گہرائی سے غور کرتا ہے تو مضطرب ہو جاتا ہے اور ایسے ہیچیدہ تجربوں سے دوچار ہوتا ہے جن کا اظہار بھی لازمی طور پر ہیچیدہ ہوتا ہے۔ ایسے شاعر ہر اس عام بول چال کی زبان میں شعر کہنے کا مطالبہ نہیں کر سکتے جس کا پرچار دروازہ دروازہ کرتا رہا یا جس کی خوبی علمائے مشرق نے یہ بتائی کہ اسے شرنہ کرنا پڑے۔ ایسا شاعر مجبور ہے۔ وہ زبان استعمال کرنے پر جس کی حمایت کولرج نے کی یعنی مفکر کی زبان۔ اس ہیچیدہ خیالی اور ثولیدہ بیانی نے غالب کی مقبولیت کو وقتی طور پر نقصان ضرور پہنچایا مگر اسی میں ان کی عظمت کا راز پوشیدہ ہے۔

ان کے شاگرد حاتی شعر کو اصلاح کا ذریعہ بنانا چاہتے تھے اور شاعری کو اخلاق کا نائب مناب اور قائم مقام بتاتے تھے مگر غالب اس کے قائل نہیں۔ ان کی شاعری زوریں اخلاق ہے، نہ فلسفہ، نہ پیغام؛ وہ ایک سوچنے والے شاعر ضرور ہیں مگر ان کی فکر بھی مستقیم پر نہیں چلتی۔ وہ کسی ایک رجحان کے شاعر نہیں اور بڑی شاعری کسی ایک نظریے کسی رجحان کی پابند ہوتی بھی نہیں۔ وہ تو زندگی کی تربیان ہوتی ہے اور زندگی ایک جھول بھلیاں ہے۔ کلام غالب کا مطالعہ کرنے والا ان کی پرانگندہ خیالی سے پریشان ہو جاتا ہے۔ ابھی خوش ہیں ابھی ناخوش۔ کبھی زندگی سے والہانہ عشق رکھتے ہیں کبھی جینے سے بیزار ہیں۔ ذرا میں رند بلا نوش ہیں ذرا میں صوفی صافی۔ درکعبہ وانہ پاکر لوٹ آنے والے بھی ہیں غالب ہیں اور رقیب کے در پر ہزار بار جانے والے بھی ہیں۔ اٹھ کے پاسباں کے قدر لینے والے بھی ہیں اور عجز و نیاز سے راہ پر نہ آئے تو محبوب کے دامن کو حریفانہ کھینچنے والے بھی ہیں۔ ایک ہی شخص ہے جو کبھی رنج کا خوگر اور لذت آزار کا سرویس ہے تو کبھی گردشِ مدام اور ہجومِ ناامیدی سے گھبرا جاتا ہے۔ یہ دونوں شعر غالب ہی کے ہیں کہ۔

سنبھلنے دے ذرا اے نا امید کیا قیامت ہے کہ داناں خیال یا چھوٹا جانے ہے مجھ سے  
 فہم نہیں ہوتا ہے آزادوں کو ہمیشہ از یک نفس برق سے کرتے ہیں روشن شمع ماتم خانہ ہم  
 اور زندگی اسی دھوپ چھاؤں سے عبارت ہے، غالب نے اپنے ذہن کے سارے  
 دریچے کھلے رکھے۔ زندگی کو کھلی آنکھوں سے دیکھا اور جب جو محسوس کیا اسے شعر کا پیکر  
 عطا کر دیا۔ یہی وجہ ہے کہ اشتراکیت پسند ان کے کلام سے مزدور کی حمایت میں شعر  
 ڈھونڈ نکالتے ہیں، دیوار بار منت مزدور سے تہہ خم، تو دوسری طرف جدیدیت  
 کے علمبردار ایسے اشعار تلاش کر لیتے ہیں جن میں فرد کی اہمیت اور آزادی پر زور دیا گیا ہے۔  
 یہ تو شاعری کی بات ہوئی، ان کی شراور شاعری میں بھی عجیب فوج کا تقصاد نظر آتا ہے۔

مراسلہ نگار غالب، شاعر غالب سے بڑا مختلف دکھائی دیتا ہے، خطوں کا غالب وہ  
 مسائل ہے جو ہر ایک کے آگے دست سوال دراز کرتا ہے، ہر در پر سر جھکاتا ہے، کسی سے  
 آموں کی فرمائش کرتا ہے، کسی سے شراب کی بوتلوں کا طلبگار ہے، اصلاح سخن کا محتسبانہ  
 مانگتا ہے، قصیدے کے بعد صلے کا تقاضا کرتا ہے، شعروں کا غالب وہ تند مزاج اور  
 بے دماخ ہے کہ موج دریا پر پیشانی کی شکن کا گماں گزرے تو پیاسا جان دے دے۔

تشنہ لب بر ساحل دریا نہ غیرت جان دم

گر بھوج افتد گمان جین پیشانی مرا

کہا گیا ہے کہ شاعری میں شخصیت سے فرار ممکن نہیں مگر ایلٹ کے اس دعوے  
 کی تردید آسان نہیں کہ شاعری شخصیت کا اظہار نہیں، شخصیت سے فرار ہے، شاعری کے  
 بارے میں تو اوپر عرض کیا جا چکا ہے کہ اس میں کسی عقیدے اور نظریے کی گنجائش  
 کم ہی ہے، سارتر تشرنگاروں کو تو درس و تعلیم کی ترغیب دیتا ہے مگر شاعری کو اس  
 کام سے بہت دور رکھنا چاہتا ہے، خطوط مصنف کی پردہ دری کر سکتے ہیں مگر شاعری  
 تو پردہ داری کرتی ہے اور بالعموم شاعر کے چہرے کی نقاب بن جاتی ہے۔



وہ شعر زیادہ لطیف اور زیادہ بامزہ ہوتا ہے جو معنی کی کمی پر نہیں رکھتا ہو۔ شعر کے ایک معنی تو وہ ہو سکتے ہیں جو بیک نظر سمجھ میں آجائیں لیکن بعد کو مزید غور و فکر کے بعد دوسرے اور تیسرے معنی بھی نکل سکتے ہیں۔ جو شعر ایک سے زیادہ ابعاد کے حامل ہوتے ہیں قارئین کا ذہن ان سے زیادہ حفا اندوز ہوتا ہے جستجو اور معنی یابی بذات خود ایک دلچسپ شغل ہے۔ ذہن نئے معنی کی شکل میں جستجو کا انوار پا کر زیادہ مسرت حاصل کرتا ہے۔ غالب کے اشعار میں یہ صفت موجود ہے۔ ان کا ایک شعر ہے۔

کوئی دیرانی سی دیرانی ہے دشت کو دیکھ کے گھریا د آیا

اس شعر کا ایک مطلب تو یہ ہوا کہ دشت کی دیرانی کو دیکھ کے گھریا د آیا کہ دو بھی اسی طرت دیران تھا اور لفظوں کے پیچھے پوشیدہ یہ معنی کہ یہ سب عشق ہی کی کرم فرمائی ہے۔ دوسرا مطلب یہ کہ بادیہ بیانی عشق ہی کا انجام ہے۔ اب دیرانے میں آکر یہ خیال آتا ہے کہ نہ عشق کرتے نہ یہ دن دیکھنا پڑتا۔ ان دو کے علاوہ شعر کا ایک تیسرا مطلب بھی نکلتا ہے۔ پہلے مصرعے کو استفہامیہ انداز میں پڑھیے۔ یعنی یہ دیرانی بھی کوئی دیرانی ہے؛ اب دوسرے مصرعے کا مطلب خود بخود یہ نکلے گا کہ اصل دیرانی دکھینی ہو تو میرے گھر کو دیکھو۔ ان کا مشہور شعر ہے۔

کون ہوتا ہے حریف سے مرد انگن عشق

ہے مکر لب ساقی پہ صلا میرے بعد

دوسرے مصرعے میں یہ اشارہ پوشیدہ ہے کہ پہلے مصرعے کو دو مختلف لہجوں میں ادا کرنا ضروری ہے۔ یعنی پہلے سوال کی صورت میں کہ کوئی ہے جو عشق سے نبرد آزمائی پر آمادہ ہو۔ ظاہر ہے کوئی جواب نہیں دیتا، ہر طرف سناٹا ہے۔ غالب کے بعد اب ایسا رہا ہی کون ہے جو اس چیلنج کو قبول کر سکے۔ چنانچہ پہلی مرتبہ چیلنج کے انداز میں پہلا مصرع پڑھنے کے بعد دوسری مرتبہ اسے مایوسی کے انداز میں دہرانا ہو گا جس سے یہ مفہوم

ادا ہو کہ ہاں صاحب آج کوئی نہیں جو عشق کرنے کی جرات کر سکے۔ پہلے مصرع کو دو لہجوں میں ادا کیے بغیر شعر کا مطلب نکل ہی نہیں سکتا۔

اس شعر میں تو ایسا اشارہ موجود ہے کہ قاری کا ذہن اصل نکتے تک پہنچ جائے لیکن غالب کے دیوان میں ایسے اشعار بھی کم نہیں کہ غور و فکر کے باوجود شعر کے مفہوم کو پالینا دشوار ہے۔ مثلاً

لیتا، نہ اگر دل تمھیں دیتا، کوئی دم چین  
کرتا، جو نہ مرتا کوئی دن، آہ و فغاں اور

اس شعر کی وضاحت کے لیے، غالب کو ایک خط میں یہ بتانا پڑا کہ ”لیتا“ کو ربط ہے ”چین“ سے اور ”کرتا“ مربوط ہے ”آہ و فغاں“ سے۔

موت کی راہ نہ دیکھوں کہ بن آئے نہ رہے  
تم کو چاہوں، کہ نہ آؤ تو بلائے نہ بنے

کی تشریح یوں کرنی پڑی، بھائی، مجھ کو بڑا تعجب ہے کہ اس بیت کے معنی میں تم کو نا مل ہا۔ اس میں دو استفہام آپڑے ہیں کہ وہ بطریق طعن و تعریف معشوق سے کہے گئے ہیں: موت کی راہ نہ دیکھوں، کیوں نہ دیکھوں؟ میں تو دیکھوں ہی گا کہ بن آئے نہ رہے۔ کیونکہ موت کی شان میں سے یہ بات ہے کہ ایک دن آئے ہی گی۔ انتظار صنائع نہ جائے گا۔ تم کو چاہوں، کیا خوب! کیوں چاہوں؟ کہ نہ آؤ تو بلائے نہ بنے یعنی اگر تم آپ سے آئے تو آئے اور اگر نہ آئے تو پھر کیا مجال کہ کوئی تم کو بلا سکے۔ گویا یہ عاجز معشوق سے کہتا ہے کہ اب تم کو چھوڑ کر اپنی موت کا عاشق ہوا ہوں۔ اس میں یہ خوبی ہے کہ بن بلائے بغیر آئے نہیں رہتی۔ تم کو کیوں چاہوں کہ اگر نہ آؤ تو تم کو بلا نہ سکوں! پھر اضافہ کرتے ہیں: بات یہ ہے کہ پڑھنے میں ’تم کو چاہوں کہ نہ آؤ‘ یہ جملہ ملا ہوا سمجھ میں آتا ہے تو آدمی حیران ہو جاتا ہے ’تم کو چاہوں‘ الگ ہے۔ ’کہ نہ آؤ تو بلائے نہ بنے‘ یہ جملہ الگ ہے۔ تم نے غور نہ کی

ورنہ خود بخود کیفیت اس تفریق و استنباط کی حاصل ہو جاتی ۔

جن دو شعروں کا ادھر ذکر ہوا ان میں نہ تو داری ہے نہ ابہام بلکہ یہ شعر کسی حد تک معما بن جاتے ہیں ۔ بے شک شعر کا صاف صاف اور پوری طرح سمجھ میں آ جانا ضروری نہیں ، لیکن یہ بھی تو مناسب نہیں کہ شعر پہیلیاں بکھوانے لگے اور قفس میں کچھ سے .... کی طرح شاعر کو پراقتضہ بنانا پڑے لیکن جو قاری غالب کے مزاج سے واقف ہو جاتے ہیں وہ کسی نہ کسی طرح اس کے اشعار کے معنی تک رسائی حاصل کرنے کی کوشش کرتے اور اس سے لطف اٹھاتے ہیں ۔ ابہام بلاشبہ شعر کا حسن ہے بشرطیکہ شاعر کوئی ایسا اشارہ دیدے جس سے قاری مفہوم تک پہنچ سکے ۔ شعر میں بے تعینی بھی ایک طرہ کا ابہام ہی ہے ۔ اس سے یہ فائدہ ہوتا ہے کہ ہر ذہن اس سے اپنی اپنی حالت و راہی اپنی استعداد کے مطابق لطف اٹھاتا ہے ۔ ” ہر بھی کیا یاد رکھیں گے کہ خدا رکھتے تھے “ کو وسیول موقوف پر پڑھا جاسکتا ہے ۔ ” ہوئے تر و دست جس کے .... “ کہ کرفظوں سے کہیں زیادہ بات ادا کی جاسکتی ہے ۔ غالب اپنے ذاتی تجربے کو آفاقی اور ہمہ گیر بنانے کا گر جانتے تھے اور یہی وہ تر بہ ہے جو شعر کو زمان و مکان کی قیود سے آزاد کر دیتا ہے ۔

غالب اردو شاعروں میں سب سے بڑے مصور ہیں ۔ قدیم ہندوستانی فنون لطیفہ مصوری ، موسیقی ، رقص ، فن تعمیر ۔ سے براہ راست ان کا تعلق نہیں رہا مگر ان سے ہمارے شاعر کو ذہنی مناسبت تھی اور اس کی روایت ان کے رگ و ریشے میں سرایت کیے ہوئے تھی جس کا ثبوت ان کے دیوان کے ہر صفحے سے ملتا ہے کہ ہر جگہ رنگ برنگی تصویریں بھری ہوئی ہیں ۔ تصویر کا حسن اس کے روشن اور واضح ہونے میں نہیں ۔ اس کی دھندلاہٹ اور کھراؤ دہی کیفیت ہی اس میں دل آسائی کا سامان فراہم کرتی ہے ۔ یہ دھندلاہٹ فاصلے سے آتی ہے ۔ برسوں پہلے کی بھولی بھولی سی باتیں اور یادیں جو غالب کے لیے نجوم یا سونا امید میں قبی سامان نشاط بنی رہتی ہیں اور جن کا ذکر خطوں میں بھی مل

جاتا ہے " وہی میں ہوں، وہی بالا خانہ ہے، میٹر ٹھیوں پر نظر ہے کہ وہ میری مہدی آئے۔  
اور ناگاہ نہ وہ زمانہ رہا نہ وہ معاملات، نہ وہ اختلاط، نہ وہ انبساط۔ بعد چند مدت  
کے پھر دو سرا جہنم ہم کو ملا۔

خطوط میں ان جذبات کے اظہار کا موقع کم تھا۔ کسے لکھتے اور کیا لکھتے، وہ  
یار ہی نہ رہے جن سے خستگی کی داد پانے کی توقع ہو سکتی تھی (باکے، تنہا یار مرے کہ  
اب جو میں مروں گا تو میرا کوئی روئے والا بھی نہ ہوگا) اس لیے شعروں میں ماضی کی یادوں  
سے متعلق خونچکاں حکایتیں لکھ کر، نہیں حکایتیں لکھ کر نہیں، تصویریں بنا کر ہمارے  
آپ کے لیے چھوڑ گئے۔

غنیچہ پھر لگا کھٹنے، آج ہم نے اپنا دل خوں کیا ہوا دیکھا، گم کیا ہوا پایا

وہ بادہ شبانہ کی سرستیاں کہاں ٹھیکے بس اب کہ لذت خواب بھر گئی

پنہاں تھا دام سخت قریب آشیان کے ارٹنے نہ پائے تھے کہ گرفت رہم ہوئے  
اور وہ پوری غزل —

مدت ہوئی ہے یار کو مہاں کیے ہوئے جوش قدح سے بزم چراغاں کیے ہوئے  
مانگے ہے پھر کسی کو لب بام پر ہوس زلف سیوہ رخ پہ پریشیاں کیے ہوئے  
اک نو بہار نما کو تا کے ہے پھر نگاہ چہرہ فروغ مے سے گلستاں کیے ہوئے  
بلکہ وہ قطعہ بھی —

ظلمت کدے میں میرے شب غم کا جوش ہے۔

دیوان غالب کی یہ رنگین و خوابناک تصویریں اور ان کا وہ لمس جو قاری محسوس کرتا ہے  
اس کے ذہن میں ان گنت باطنی تجربوں کو بیدار و متحرک کر دیتا ہے اور ایک ایک شعر سے



دس دس تصویریں پیش نظر ہو جاتی ہیں۔ یوں کہ غالب لفظ کو اس طرح استعمال کرتے ہیں کہ اصلی معنی کے علاوہ بلکہ اصلی معنی سے زیادہ اس کے انسلطاکات اور اس کی تعبیرات لطف دیتی ہیں۔ اسی لیے تو غالب کو ناز تھا کہ —

گنجینہ معنی کا طلسم اس کو سمجھیے جو لفظ کہ غالب مرے اشعار میں آوے  
مثلاً ایک ہی لفظ "آئینہ" ہے جس میں کہیں دل کی شکست کا تماشا نظر آتا ہے، کہیں بہار کا جلوہ دکھائی دیتا ہے، کہیں بے تابی، آتش شوق اور ویرانی کا عکس نظر پڑتا ہے، کبھی یہ داغ، بے مہری، تمنا، محبوب اور ویرانی کا ہم معنی ہو جاتا ہے۔

بات یہ ہو رہی تھی کہ غالب استعاروں کے انتخاب اور حسی پیکروں کی تخلیق میں رنگوں سے خاص کام لیتے ہیں۔ آئینہ، تماشا، آفتاب، شراب، گل، گلستاں، صحرا، قطرہ خوں ان کے پسندیدہ استعارے ہیں۔ ان کے پیکر بالعموم بصری اور لونی ہوتے ہیں۔ اور رنگوں میں ان کی نظر انتخاب سب سے پہلے سرخ رنگ پر پڑتی ہے۔ اب چند مثالیں دیکھیے —

موقوف کیجیے یہ تکلف نگاریاں ہوتا ہے در نہ شعلہ رنگ حنا بلند

✽

دل تا جگر کہ ساحل دریاے خوں ہے اب اس رگزر میں جلوہ گل آگے گرد دکھا

✽

اچھا ہے سزا گشتِ حنائی کا تصور دل میں نظر آتی تو ہے اک بند لہو کی

✽

گل، غنچگی میں غرقہ دریاے رنگ ہے اے آگہی، فریب تماشا کہاں نہیں!

✽

گلشن کو تری صحبت از بسکہ خوش آئی ہے ہر غنچے کا گل ہونا آغوش کشائی ہے

شعر کے جمالیاتی مطالبے کا مطلب یہ نہیں کہ محض اس کے موزوں و مترنم الفاظ کی طرف اشارہ کر دیا جائے، استعارہ و پیکر یا رنگ و بو کی نشاندہی کر دی جائے، بحر و قافیہ کے انتخاب کی اہمیت جتنا دی جائے۔ دیکھنے کی چیز یہ ہے کہ شاعر کے پاس ایسے تجربات کا ذخیرہ ہے کہ نہیں جو آفاقی بھی ہوں اور قابل ذکر بھی۔ اور یہ دیکھنا اس سے بھی زیادہ اہم ہے کہ یہ تجربات اس کے احساس سے آمیز ہو کر فنی آداب کے ساتھ شعر کے قالب میں ڈھل سکے ہیں یا نہیں اگر ایسا ہے تو علمائے ادب کی طرف سے اسے سیکڑوں ہزاروں سال زندہ رہنے کی بشارت ہے اور غالب کا شمار ایسے ہی شاعروں میں ہے اور غالب اس سے ناواقف نہیں تھے۔ ایک جگہ فخر کے ساتھ کہتے ہیں ”خدا کے واسطے داد دینا اگر ریختہ یہ ہے تو میر و میرزا کیا کہتے تھے۔ اگر ریختہ وہ کھتا تو بچہ یہ کیا ہے“ یہی مضمون شعروں میں اس طرح ادا ہوا ہے۔

آج مجھ سا نہیں زمانے میں      شاعر نغمہ گوے و خوش گفتار  
 رزم کی داستان گر سینے      بے زباں میری تیغ جو ہر دار  
 بزم کا التزام گر کیجے      بے قلم میرا ابر گوہر بار

غالب کے کلام میں ہر زمانے اور ہر ذوق کی تسکین کا سامان موجود ہے۔ ان کی شاعری طرز احساس اور پیرایہ اظہار دونوں کے لحاظ سے جدید ذہن کو متاثر کرتی ہے۔ آئندہ نسلوں کے لیے شاید ان کا کلام اور بھی زیادہ پرکشش ہو۔ ان کی نکتہ رس تعبیت نے ناقد ری کے زمانے میں بھی تسکین کا ایک پہلو تلاش کر لیا تھا۔ شراب رکھی رہے تو اس کا نشہ تیز ہو جاتا ہے اور اسی لیے وہ زیادہ قیمتی ہو جاتی ہے۔ ایک فارسی شعر میں غالب اپنی شاعری کو ایسی شراب سے تعبیر کرتے ہیں جس کا آج کوئی خریدار نہیں مگر کل اس کے طلبکار بہت

ہوں گے۔      ”ماز دیوانم کہ سرمست سخن خواب شدن

ایں از قحط خریداری کہن خواب شدن

## انیس

انیس ہماری زبان کے عظیم شاعروں میں سے ایک ہیں اور ان کا مقام میر وغالب و اقبال کی صف میں ہے مگر ان کی شاعرانہ عظمت کا پوری طرح اعتراف ابھی تک نہیں کیا گیا کیونکہ جو صنف سخن ان کی نگاہات سے ہم رتبہ آسمان ہو گئی ہم آج تک اس کے ساتھ بھی انصاف نہیں کر سکے۔ سانحہ کر بلا سے متعلق جو مرثیے ہماری زبان میں لکھے گئے انھیں صرف حصول ثواب کی غرض سے سُنا یا اور سنا جاتا رہا۔ مرثیے کو محض مذہبی شاعری سمجھا لیا اور یہ خیال اب بھی عام ہے کہ مذہبی شاعری اعلیٰ درجے کی شاعری کے پہلو میں جگہ پانے کی مستحق نہیں۔ اس خیال نے بھی صنف مرثیہ کی قدر و قیمت کا صحیح تعین نہ ہونے دیا کہ تاریخ و روایت سے مرثیہ نگار کو مواد تو مل ہی جاتا ہے اس کا کارنامہ تو صرف زبان و بیان تک محدود ہے۔ حالانکہ یہ دونوں ہی باتیں غلط ہیں۔

بقول گوئے زندگی کا کوئی پہلو ایسا نہیں ہے جسے شاعری کے لیے مناسب نہ سمجھا جائے۔ مذہب اور اخلاق سے شک اعلیٰ درجے کی شاعری کے لیے ناگزیر نہیں لیکن یہ شجر ممنوعہ بھی تو نہیں کہ انھیں ہاتھ لگانا گناہ ہو۔ شعر اگر فن کی کسوٹی پر کھرا ترے تو کھرا ہے خواہ اس نے مذہب و اخلاق سے مواد لیا ہو خواہ نہ لیا ہو۔ انیس کے مرثیے اگر انیس کے ہم عقیدہ قارئین

کے مواد و سروسوں سے داد و تحسین حاصل کرنے میں کامیاب ہیں تو یہ اعتراض باطل ہوا۔  
 یہ خیال بھی قطعاً بے بنیاد ہے کہ تاریخ کی کتابوں نے واقعہ کربلا سے متعلق مکمل مواد فراہم کر دیا ہے۔ شاعر کا کام صرف اسے شعری قبا پہنا دینا ہے۔ یہ ہمارے مرثیہ نگاروں کا کمال ہے کہ انھوں نے جو کچھ لکھ دیا قارئین و سامعین کے لیے وہی تاریخ بن گیا۔ روایت و تاریخ نے تو صرف اشارے ہتیا کیے انھیں مکمل واقعات کی شکل دینا مرثیہ نگاروں کے تکمیل کا کارنامہ ہے۔ ہمارے شاعروں نے یہ کام اس سلیقے سے انجام دیا کہ تاریخ میں مرقوم واقعات کا مرثیہ نگاروں کے اضافے سے جدا کرنا محال ہے۔ مثلاً اتنا تو معلوم ہے کہ جب حسینی قافلہ مدینے سے روانہ ہوا تو ایک بیمار بچی کو مجبوراً دھڑکھڑکاتا پڑا، لیکن اس کے دل پر کیا گزری، اس کے عزیزوں کا کیا حال ہوا اور رخصت کے وقت اس بچی نے اپنے عزیزوں سے کیا کہا اور انھوں نے کس طرح اس کی دھڑکھڑکاتی بندھائی یہ سب ہمارے مرثیہ نگاروں کی ایجاد ہے۔

اس ایجاد کی سب سے بہتر مثال انیس کے مرثیے، "خدا فاد میں میدان تہور بھٹا خر" سے ہمیش کی جاسکتی ہے۔ مورخین کے بیانات سے صرف اتنا جتہ چلتا ہے کہ جب حضرت امام حسین اور ان کے رفقا کوفے کی جانب روانہ ہوئے تو یزیدی فوج کا ایک سردار خر مع اپنے دستے کے اس کام پر مامور ہوا کہ حسینی قافلے کو کسی اور طرف کے بجائے میدان کربلا میں داخل ہونے پر مجبور کر دے۔ منزل شرافت سے میدان کربلا تک یہ سردار اور اس کا دستہ حسینی قافلے کے ساتھ چلتا ہے۔ اس کے بعد خر نظروں سے اوجھل ہو جاتے ہیں یہاں تک کہ دسویں محرم آپہنچتی ہے۔ خر یزیدی فوج کو پھوڑ کر امام حسین کی طرف آجاتے ہیں اور جنگ کرتے ہوئے شہید ہوتے ہیں۔ دوسری اور دسویں محرم کے درمیان جو خلا ہے اسے پُر کرنا اور ان واقعات کو ایک مربوط پلاٹ میں ڈھال دینا آسان نہیں تھا مگر انیس نے یہ کام بڑی فنی مہارت کے ساتھ انجام دیا ہے۔ درمیانی خلا کو انھوں نے صرف ایک مصرعے "دشن چکا ہوں میں کہ"



مضطر ہے کئی راتوں سے) سے پُر کر دیا ہے گویا درمیان کا وہ عرصہ ذہنی تسبیح و تہجد میں گزرتا ہے۔ یہ اندازہ لگانا دشوار نہیں کہ حضرت امام حسین کے اخلاق اور حسن سلوک نے انھیں گرویدہ کر لیا ہے۔ حق کی مخالفت اور باطل کی حمایت اب انھیں گوارا نہیں۔ مگر کوئی فیصلہ کن قدم اٹھانے کے لیے کسی شدید محرک کی ضرورت ہے۔ دیکھیے امیس کا تخیل یہ محرک کس طرح مہیا کرتا ہے۔

میدانِ کربلا میں مصالحت کی ساری کوششیں ناکام ہو جاتی ہیں۔ دشمن آمادہٴ پیکار ہے۔ آخر حضرت امام حسین لشکرِ یزید کے روبرو اتمامِ حجت کے طور پر ایک خطبہ دیتے ہیں۔ زور اس پر ہے کہ مجھ کو لڑنا نہیں منظور یہ کیا کرتے ہو؟ اپنے لباس، اسلحہ اور رہوار کی طرف اشارہ کر کے سوال کرتے ہیں کہ یہ سارے تبرکات کس کے ہیں۔ یہ یاد دلانا مقصود ہے کہ میں تمھارے نبی کا جگر گوشہ ہوں۔ پھر یہ بتاتے ہیں کہ راستے میں جب مجھے حُر نے روکا اور گھوڑے کی نگامِ کھام لی تو میرے رفقا اس کے ہاتھ پنچپوں سے قلم کر دینے پر آمادہ تھے، جگر بندِ حسن کی تلوار نیا سے نکلی پڑتی تھی، پھرا ہوا شیرِ جوان عباس اس کے سینے پر نیزے کی سناں رکھے دیتا تھا۔ میں نے انھیں روکا ورنہ —

چلتی تلوار تو جنگلِ تہ و بالا ہوتا پھر نہ خرِ خلق میں ہوتا نہ رسالا ہوتا

پھر انتہائی معذرت کے بعد اس سلوک کا ذکر کرتے ہیں جو دورانِ سفر حُر کے ساتھ کیا گیا۔

گرچہ یہ امر نہیں اہلِ سخا کے شایاں کہ کسی شخص کو کچھ دے کے کرے سب پہ عیاں

پوچھ لو حُر تو ہے موجود عیارِ چہ بایاں اسی جنگل میں مع فوج یہ تھا تشنہ دہاں

شورِ بھقا آج چلیں جسم سے جانیں سب کی

منہ سے باہر نکل آئی تھیں زبانی سب کی

میں نے اپنے ذخیرے کا ختم ہو جانا منظور کر لیا مگر ان کا پیسا رہنا گوارا نہ کیا بلکہ ان کے گھوڑوں اور بار برداری کے جانوروں تک کو سیراب کر دیا۔ اس کے بعد فرماتے ہیں کہ اللہ اللہ

ایک دن وہ تھا اور ایک دن یہ ہے کہ ہمارے بچے تک پائیں سے تڑپ رہے ہیں۔ اس تقریر کا خاطر خواہ اثر ہوا۔ یہاں تک کہ : شہ کی مظلومی پر گریاں ہونی نظام کی سپاہ۔ حُر جو امام کے زیر بار احساں تھے وہ کیونکر متاثر نہ ہوتے۔ جب عمر سعد نے انھیں خمشگیں لگا ہوں سے دیکھا، جن میں یہ سوال پوشیدہ تھا کہ بول تو کیا کہتا ہے تو انھوں نے بلا تامل ان کے حسن سلوک کا اعتراف کیا۔ بولا وہ اشد باللہ بجا کہتے ہیں شاہ۔ لیکن ابھی اس کے لیے زمین مہوار نہیں کہ وہ ایک لشکر سے نکل کر دوسرے لشکر میں چلے جائیں۔ عمر سعد ان پر ظفر کرتا ہے کہ۔

راہ میں کچھ سلوک اور نوازش کی ہے تو نے فرزندِ ید اللہ سے سازش کی ہے  
اور دھمکتا ہے کہ مخبرِ حاکم کو خبر دیں گے اور وہ سخت گیر ہے تیرے زن و فرزند کو  
مبتلائے الم کر دے گا تو ان کی غیرت جوش میں آجاتی ہے اور اس اعلان کا وقت پہنچتا  
ہے کہ : رے ستمگر جو نہ جاتا تھا تو اب جاتا ہوں

حضرت امام حسین کا خطبہ معتبر کتابوں میں محفوظ ہے۔ اس میں حُر کا کہیں نام تک نہیں۔  
عمر سعد اور حر کی گفتگو بھی شاعر کے تخیل کی کار فرمائی ہے۔ صرف اس مثال سے پتہ  
چلتا ہے کہ ہمارے مرثیہ گو شعرا نے ایجاد و اختراع سے کتنا کام لیا ہے اور کس طرح  
چند اشاروں کو مربوط پلاٹ کی شکل دے دی ہے۔ ہم یہ کہنے پر مجبور ہیں کہ یقیناً یہ  
واقعات اسی طرح پیش آئے ہوں گے اور بقول پروفیسر وحید اختر: اگر روایتوں سے  
اس طرح کے واقعات کی سند نہیں ملتی تو کی ہم تک پہنچنے والی روایتوں میں ہے۔  
واقعات کو فطری طور پر یوں ہی ہونا چاہیے تھا جس طرح انھیں انیس کے تخیل نے  
دیکھا اور دکھایا ہے۔ ایسے ہی مقامات ہوتے ہیں جب فنِ اعجاز بن جاتا ہے۔

سیرت نگاری میں انیس نے اس سے بھی بڑا کارنامہ انجام دیا ہے اور کردار نگاری  
کے بے مثال نمونے پیش کر دیے ہیں۔ فنِ کار جو کردار خود تخلیق کرتا ہے وہ کاٹا اس کے

اختیار میں ہوتے ہیں۔ جو کردار تاریخ سے لیے جاتے ہیں ان کی پیش کش میں فن کار کو دشواری ہوتی ہے۔ فن کار اگر ان میں کچھ ایسی تبدیلی کر دے جس کی گواہی تاریخ کی کسی کتاب سے مل سکے تو وہ خطا وار بٹھہرتا ہے۔ انیس کی دشواری درجی زیادہ تھی کہ انھوں نے ایسے تاریخی کرداروں کا انتخاب کیا تھا جن سے مذہبی جذبات وابستہ تھے اور یہاں ذرا سی لغزش بھی قابل گرفت تھی۔ انیس میں امتحان میں کامیاب ہوئے کیونکہ وہ جانتے تھے کہ کس کردار سے کیا افعال سرزد ہونے چاہئیں اور کس کردار کی زبان سے کیا کلام ادا ہونا چاہیے۔ مرثیہ نگاری میں انیس کی کامیابی کا سب سے بڑا راز یہ ہے کہ انسانی نفسیات پر انیس کی گہری نظر تھی۔

انیس کے مرثیوں میں جو کردار پیش ہوئے ہیں ان کا دائرہ بہت وسیع ہے۔ ان میں زن و مرد، نیک و بد، ہر عرصہ ہر مزاج کے لوگ شامل ہیں اور انیس ہر جگہ کامیاب نظر آتے ہیں۔ انیس کے کرداروں میں سب سے اہم کردار حضرت امام حسین کا ہے کہ یہی واقعہ کربلا کا محور ہیں اور انیس کو ان کے کردار پر مختلف زاویوں سے روشنی ڈالنے کا موقع ملا ہے۔ وہ ایک مثالی کردار اور تمام خوبیوں کا مجموعہ ہیں۔ شفیق، سخی، غیور، جوی، مہماں نواز، سراپا جود و کرم، خوش خلق، جرات مند، شجاع، شہ زور، سپیکر تسلیم و رضا، غیب کے حالات سے باخبر مگر اس کے باوجود ایک انسان، ایسا انسان جسے ننھے علی اصغر کی چایس ترپا دیتی ہے، عزیزوں کی شہادت سے اس کی کمر خم ہو جاتی ہے جو ان بیٹے کی موت پر آنکھوں کے آگے اندھیرا اچھا جاتا ہے۔ ناقدین کی رائے میں یہ وہ کمی ہے جو انھیں ایک رزمیدہ کا ہیرو نہیں بننے دیتی۔ مگر سچ پوچھیے تو یہ اس کردار کی کمزوری نہیں طاقت ہے۔ یہی انسانی صفات انھیں ہم سے قریب رکھتی اور متاثر کرتی ہیں۔

اس کے علاوہ مراٹھی انیس کے دوسرے لافانی کردار ہیں، سفراء، سکیٹہ، زمینب، عباس علمدار، عون و محمد اور حر۔ تفصیل کی یہاں گنجائش نہیں۔ صرف دو ایک کرداروں کے

بارے میں مختصر کچھ عرض کیا جاسکتا ہے۔ صغرا اما حسین کی نا بگھد بیمار بتی ہے جسے سفر میں ساتھ لے جانا ممکن نہیں۔ مجبوراً اسے مدینے میں چھوڑنے کا فیصلہ تو کر لیا جاتا ہے مگر سب عزیز اس سے نفرت میں چراتے ہیں۔ علی صغرا کو اس سے دور رکھا جاتا ہے کہ کہیں بھائی کو دیکھ کر وہ چل نہ جائے۔ ایسی حالت میں صغرا اسی طرح کی باتیں سوچتی اور کہتی ہے جیسی باتوں کی اتنی سی پختی سے توقع کی جاسکتی ہے۔ اسے یہ خیال ہوتا ہے کہ علی صغرا کو قحبہ سے دور اس لیے رکھا جا رہا ہے کہ کہیں میں سے سینے سے نہ لگا لوں اور میرا بخار اسے نہ لگ جائے۔ مجھے ساتھ اس لیے نہیں لے جا رہے کہ راستے میں بیمار داری کرنی ہوگی، دوا بننا کے دینی پڑے گی یا ہو سکتا ہے کہ سوار یوں میں میرے لیے گنجائش نہ ہو۔ اس کے جستہ جستہ مکالمے یہاں نقل کیے جاتے ہیں۔

صغرا نے کہا کھانے سے خود بے چھے انکار پانی جو کہیں راہ میں مانگوں تو گنہ گار  
گرمی میں بھی راحت سے گزر جائے گی بابا آئے گا پسینہ تب اتر جائے گا بابا  
ہر صبح میں پی لوں گی دوا آپ بنا کر دن بھر مری ٹودی میں رہیں گے علی صغرا  
جب قبر میں ہم ہوں گے تو سب یاد کریں گے

بھائی کو مری قبر پر لے آؤ بھائی

کیوں بھاگتے ہیں سب، بے مجھے کون سا آزار

وہ آنکھ چرا لیتا ہے منہ تکتی ہوں جس کا

کم سن عون و محمد کی یہ خواہش کہ نانا جان کا علم انھیں ملے کہ وہی ورثہ دار جناب امیر ہیں، مان کی یہ تا دیب کہ اپنی کہ عمری پر نظر کرو، اپنے چھوٹے چھوٹے قدموں کا خیال کرو اور سوچو کہ تم اس منصب جلیل کے لائق کیسے ہو سکتے ہو، اس پر بچوں کی خفگی، مان کا سمجھانا،



جنگ کے بارے میں ضروری ہدایات دے کر انھیں میدانِ کارزار میں بھیجنا۔ سیرت نگاری کی عمدہ مثالیں ہیں۔ حر کا کردار اس نقطہ نظر سے اہم ہے کہ یہاں شاعر کو کردار کی ذہنی کش مکش کے سوا اس کا ارتقا دکھانے کا موقع بھی مل گیا ہے۔ یزیدی فوج کے کرداروں کی پیش کش سب سے زیادہ دشوار تھی۔ انھیں کمزور اور بزدل دکھایا جاتا تو ان سے نبرد آزمائی باعثِ فخر نہ ہوتی۔ طاقتور اور شجاع دکھایا جاتا تو قارئین کے دلوں میں ان کے لیے تحسین و ہمدردی کا جذبہ پیدا ہونے کا اندیشہ تھا۔ شاعر انھیں طاقتور اور بہادر بھی دکھاتا ہے لیکن ساتھ ہی حرص و ہوس اور اسلام دشمنی کا مجسمہ بھی۔

کندہ سقر کے قعر کا، پست گناہ کا

دشمن تھا خاندان رسالت پناہ کا

اور

بالا قہ و کلفت و تنومند و خیرہ سر      رو میں تن و سیاہ دروں، آہنی کر

ناوک پیام مرگ کے ترکش اجل کا گھر      تینیں ہزار ٹوٹ گئیں جس پہ وہ سپر

دل میں بدی طبعیت بد میں بگاڑ تھا

گھوڑے پہ تھا شفی کہ ہوا پر نہاڑ تھا

پلاٹ اور کردار نگاری تو بیانیہ شاعری کا حصہ ہیں اور اردو میں اس کے نمونے پہلے سے موجود تھے لیکن شہدائے کربلا کے مرثیہ اور دعوت کے متقاضی تھے۔ دراصل اس صنف میں کئی اور اصناف بھی سما گئی ہیں۔ مسلسل اور مربوط قصے کے سبب اس میں مثنوی کی خصوصیت پیدا ہو گئی ہے، کرداروں کی خوبیوں اور خامیوں، سراپا نگاری، تلوار اور گھوڑے کی تعریف نے قصیدے اور ہجو کو اس کے دامن میں سمودیا ہے۔ انیس نے پہلے غزل پر طبع آزمائی کی۔ اس لیے جبکہ غزل کی شان نمایاں ہے، مرثیہ نہ تو ڈراما ہے، نہ رزمیہ، نہ المیہ لیکن مینوں کے عناصر اس میں موجود ہیں۔ اس لیے مرثیے کو پرکھنے

نے لیے علیحدہ معیار متعین کرنے ہوں گے۔ ڈرائیڈن نے کہا تھا کہ : ہر قوم کی جینیس مختلف ہوتی ہے اس لیے اس کے اصول بھی دوسری قوموں سے مختلف ہوتے چاہئیں۔ ارسطو نے اپنے زمانے اور اپنے ملک کے ڈراموں کا جائزہ لے کر اصول وضع کیے تھے۔ ایلٹ کے خیال میں ہر نسل کے لیے ضروری ہے کہ اپنی تنقید خود پیدا کرے۔ صنف مرثیہ کے اپنے مخصوص تقاضے ہیں۔ اس کو جانچنے کے اصول خود اس صنف کے تقاضوں کو پیش نظر رکھ کر وضع کرنے ہوں گے۔ انہیں کے ایک مرثیہ سے ان کے نظریہ فن پر روشنی پڑتی ہے۔ خدا سے دعا کرتے ہیں۔

مبتدی ہوں مجھے تو قیر عطا کر یارب      شوق مداحی شبیر عطا کر یارب  
سنگ ہو موم وہ تقریر عطا کر یارب      نظم میں رونے کی تاثیر عطا کر یارب

جد و آبا کے سوا اور کی تقلید نہ ہو

لفظ مغلق نہ ہوں، گنجائش ہوں تنقید نہ ہو

قلم فکر سے کھینچوں جو کسی بزم کا رنگ      شمع تصویر پہ گرنے لگیں آگے پتنگ  
صاف حیرت زدہ مانی ہو تو ہزار ہو رنگ      خوں برستا نظر آئے جو دکھاؤں صفت جنگ  
بزم ایسی ہو کہ دل سب کے پھڑک جائیں کبھی

جگلیاں تیغوں کی آنکھوں میں چمک جائیں ابھی

روزمرہ مشرفا کا ہو سلاست ہو وہی      یعنی لہجہ ہو وہی سارا متانت ہو وہی

سامعین جلد سمجھ لیں جسے صنعت ہو وہی      یعنی موقع ہو جہاں جس کا عبارت ہو وہی

لفظ بھی چست ہوں مضمون بھی عالی ہو دے

مرثیہ درد کی باتوں سے نہ خالی ہو دے

بزم کا رنگ جدا، بزم کا میدان ہے جدا      یہ چین اور بے زخموں کا گلستاں ہے جدا

فہم کامل ہو تو ہر نامے کا عنوان ہے جدا      مختصر پڑھ کے رلا دینے کا سماں ہے جدا

دیدہ بھی ہو مصائب بھی ہوں تو صیف بھی ہو  
دل بھی محفوظ ہوں رقت بھی ہو تعریف بھی ہو

اس بیان سے اندازہ ہوتا ہے کہ انیس کے نزدیک مرثیے کی بنیادی شرط رونے اور رولانے کی تاثیر ہے۔ گویا انیس وہ بات کہہ رہے ہیں جو شاید سب سے پہلے ہو مرنے کہی تھی کہ فن کا اصل مقصد متاثر کرنا ہے اس نے ایک موسیقار کی خوبی یہی بتائی تھی کہ وہ جس طرح چاہے اپنے کانے سے سامعین کو خوش کر سکتا ہے۔ انداطون شاعری کے اثر کا قائل تھا اور اسی لیے شاعروں سے خوت زدہ ہو کر انھیں شہر بدر کر دینا چاہتا تھا۔ آرنلڈ گہری اثر آفرینی کو شعر کی سب سے اہم صفت بتاتا ہے۔ کورنچ کے نزدیک شاعری کا اصل کام متاثر کرنا ہے۔ مثال کے لیے یہاں قدیم اور جدید ناموں میں سے چند دہرائیے گئے ورنہ تمام ناقدین اس پر متفق ہیں کہ شعر کا مقصد تاثیر ہے۔ انیس مرثیہ لکھ رہے تھے اس لیے وہ اپنی شاعری سے رونے اور رولانے کا کام لینا چاہتے تھے۔ ان کے نزدیک اس تاثیر کے لیے فصاحت (روزمرہ شرفا کا ہو سلاست ہو وہی) بلاغت (یعنی موقع ہو جہاں جس کا عبارت ہو وہی) اور تصویر کشی (خوں پرستنا نظر آئے جو دکھاؤں صفت جنگ) ضروری ہیں۔ یہ بات بھی ان کی نظر سے پوشیدہ نہیں کہ حظ انگیزی (دل بھی محفوظ ہوں) شاعری کا بنیادی مقصد ہے۔ بے مثال مرقع نگاری کے علاوہ تشبیہ، استعارہ اور صنائع کے فن کا رانہ استعمال سے، لفظوں کے انتخاب حسن ترتیب سے، بر محل تفصیل اور حسب ضرورت کفایت لفظی سے (بس اے انیس طول سے بہتر ہے اختصار) سعی و کادش سے (بیت موزوں کوئی بے درد جگر ہوتی نہیں) انیس دلوں کو محفوظ کرنے کی شرط پوری کر دیتے ہیں اور اس طرح شاعری کے جمالیاتی تقاضوں کا حق ادا ہو جاتا ہے۔ کلام انیس کے ان محاسن کی طرف ذیل میں مجمل اشارے کیے جاتے ہیں کیونکہ اس مختصر مضمون میں بس اسی کی گنجائش ہے۔

مرثیہ بیانہ شاعری نے ذیل میں آتا ہے۔ اس کی غرض و غایت تاریخی و سامعین کو اس حد تک متاثر کرنا ہے کہ وہ آدھ بکا اور گریہ دہری پر مجبور ہو جائیں۔ اس لیے یہاں رموز، بہام کی گنجائش ہے نہ کہ داری کی۔ یہاں خیال و بیان کو آئینے کی طرح روشن ہونا چاہیے تاکہ شعر زبان سے ادا ہوتے ہی دل میں اتر جائے۔ آسان زبان کی تعریف یہ کی گئی ہے کہ وہ بول چال کی زبان کے قریب اور قواعد کے مطابق ہو سکیں یہ کار سہل نہیں۔ شعر میں روایت و قافیہ کے علاوہ وزن و بحر کی پابندی بھی کرنی پڑتی ہے اس لیے نفسوں کو توڑنا موڑنا اور آگے پیچھے کرنا ضروری ہو جاتا ہے۔ قواعد کی رو سے ان کی جو ترتیب ہونی چاہیے اس کا قائم رکھنا عموماً ممکن نہیں ہوتا۔ وزن کی پابندی شاعر کو کبھی کبھی ایسے الفاظ کے استعمال پر مجبور کرتا ہے جن کے بجائے دوسرے الفاظ کا استعمال مناسب ہوتا۔ مبین بالکمال شاعران دشواریوں کے آگے سپرانتہ نہیں ہوتا تلاش و جستجو اور سعی و کاوش سے وہ مناسب الفاظ ڈھونڈ نکالتا ہے اور مسلسل فکر کے بعد وہ انھیں اس طرز ترتیب دے لیتا ہے کہ قواعد اور بول چال کی زبان سے کہ سے کم انحراف ہو۔ اس مقصد میں انھیں کو جتنی کامیابی حاصل ہوئی وہ کسی اور شاعر کے حصے میں نہیں آئی۔ کلام انیس سے اس کی بے شمار مثالیں پیش کی جاسکتی ہیں۔ یہاں ایک مرثیہ سے دو تین شعر نقل کیے جاتے ہیں۔

وہ کانپتے ہاتھوں کو اکٹھا کر یہ پکاری  
آئے مرے ننھے سے مسافر تڑے داری  
چپستی ہے یہ بیمار بہن جان گئے تم  
صغریٰ آواز کو پہچان گئے تم

بیکس ہوں مرا کوئی طرفدار نہیں ہے

تم ہو مومن تھیں طاقت گفتار نہیں ہے

تفصیل الفاظ سے انھیں حتی المقدور احتراز کرتے ہیں مگر جہاں ضروری ہو وہ



ان الفاظ کا استعمال کرتے ہیں مگر ایسے الفاظ کے ساتھ ترتیب دے کر کہ ان کی ثقافت و ناگواری بالکل دور نہ ہو تو کم ضرور ہو جائے۔ مثلاً رائے کا لفظ ان کے مراشی میں بہت جگہ استعمال ہوا ہے مگر بیشتر اس طرت کہ ناگوار نہیں ہوتا انیس کو جا بجا مکالموں سے کام لینا پڑا ہے اور یہ کام انھوں نے بڑے سلیقے سے انجام دیا ہے۔ مکالمے کی خوبی یہ ہے کہ مختصر ہو، بول چال کی زبان میں ہو اور کردار سے مکمل مطابقت رکھتا ہو۔ انیس کے کرداروں کی قہرست بہت نہیں ہے۔ عورت مرد، بچے بوڑھے، نیک اور بد بھی اس میں شامل ہیں۔ انیس کا قلم ان سب کے مکالموں کی ادائیگی میں مکمل مہارت کا ثبوت دیتا ہے۔ مکالمہ نگاری کی چند مثالیں ایک ہی مقام سے۔

بولی یہ ہندا : کب سے عدالت ہے، میں نثار  
فرمایا : ساقویں سے محرم کی ہے بخار  
اس نے کہا : نسیب کو دکھلاؤ، حال زار  
فرمایا : خیر مٹ فی مطلق ہے کرو گار

:

بوجھا وطن جو اس نے تو بولے شہر زمین،  
دار فنا، معتام فنا، منزل محن  
بیٹھے فقیر تھک کے جہاں ہے وہی وطن  
بے خانماں اسیر و پریشاں دستہ تن

پردیس میں تباہ ہوئے، شہر چھٹ گیا

جنگل میں ہم بھی لٹ گئے اور گھر بھی لٹ گیا

تشریہوں، استعاروں اور صنعتوں کے استعمال میں بھی انیس فنی مہارت اور تحقیق

بشیرت کا ثبوت دیتے ہیں۔ وہ ان سے محض تزئین کلام کا کام نہیں لیتے بلکہ ان کے وسیلے

سے خیال کو زیادہ واضح اور زیادہ روشن بنا دیتے ہیں۔ وہ ایسی تشبیہوں اور استعاروں سے گریز کرتے ہیں جن کو سمجھنے میں دشواری ہو۔ یہ بات البتہ ذہن میں رکھنے کی ہے کہ ان کے مخاطب عوام تھے لیکن شاعری سے پوری طرح لطف اندوز ہونے کی مساحیت تو خواص میں ہی ہوتی ہے۔ اس لیے ان شعری وسائل کا مخالف خواص کے نقطہ نظر سے ہی کرنا چاہیے۔ اور اب ملاحظہ ہوں چند مثالیں۔

چمک خیال جا کے پھر آتا کتنا راہ سے

شعبے صدائیں پکھڑیاں جیسے بچوں میں  
بلبل چہک رہا ہے ریاضی رسول میں

شبنم نے بھر دی تھی ٹوٹے گلاب کے

کھاموتیوں سے دامن صحرا بکھرا ہوا

کاٹھی سے اس طرح ہوئی وہ شعلہ خو جدا جیسے کنارِ شوق سے ہو خو برد جدا  
ہتھاب سے شعاع جدا، گل سے بو جدا سینے سے دم جدا، رگ جاں سے گلو جدا  
گر جا جو رعد، ابر سے بجلی نکل پڑی

محمل میں دم جو گھٹ گیا، لیل نکل پڑی (تلوار کی تعریف)

کہیں کہیں ایسے موقع آ جاتے ہیں کہ مصلحت یا پاس ادب واضح اظہار میں مانع ہوتا ہے ایسے نازک مرحلوں سے انیس تشبیہ و استعارے کے مہارے گزر جاتے ہیں۔ حضرت امام حسین جنگ میں زخمی ہو جاتے ہیں۔ ہاتھ سے لگام چھوٹ جاتی ہے، رکاب سے پاؤں

نکل جاتے ہیں۔ گردن دھبک جاتی ہے اور سر سے عمامہ گر پڑتا ہے اور آخر کار وہ زمین سے فرشتہ زمین پر آجاتے ہیں۔ پھر وہ ان لحاظاتی اجازت نہیں دیتا تو کہتے ہیں۔

قرآن رحل زمین سے سر فرش گر پڑا

دیوار کعبہ بیٹھ گئی۔ عرش گر پڑا

پیشانی سے دو ہتھکڑی کہ وہ واقعہ سب کچھ کی ایسی مرتع کشی کریں کہ ہر منظر سننے والوں کے پیشتر نظر ہو جائے۔ جنگ کا بیان ہو تو ایسا نہ کہے کہ جنگ کا قہقہہ سنایا جا رہا ہے بلکہ آنکھوں کے سگے تلواروں کی بجلیاں سی چمکنے لگیں اور خون کی برش سی ہونے لگے۔ انیس کے تمام مرقعوں میں یہی کمال نظر آتا ہے۔ شاعری ہر سب سے پہلے عترت ہی پہی ہوا تھا کہ وہ مناظر، حالات اور واقعات کی نقالی کرتی ہے۔ اس عترت کا جواب یہ دیا گیا کہ شاعر محض نقالی نہیں کرتا۔ تخیل کی رنگ آمیزی کر کے وہ اسے اصل سے زیادہ مکمل اور زیادہ حسین بنا دیتا ہے مگر مشابہت اس حد تک برقرار رہتی ہے کہ اس پر اصل کا دھوکا ہوتا ہے۔ انیس ہر منظر میں حسب ضرورت مبالغہ آرائی سے کام لیتے ہیں مگر اس طرز کہ ہر منظر اور ہر حالت کی واقعیت ہی جگہ قائم رہتی ہے۔ انیس کے مرقعے جامد بھی ہیں اور متحرک بھی اور انھیں دونوں جگہ یکساں کامیابی حاصل ہوتی ہے۔ زیادہ تفصیل میں جائے بغیر یہاں چند مرقعے پیش کیے جاتے ہیں۔

گرمی اور دھوپ کا منظر

اس دھوپ میں بستان محمد کا یہ تھا حال      سنو لائے ہوئے رنگ تھے لائے کی طرح لال

پتھر سے پہ کوئی دھوپ میں روکے ہوئے تھا ڈھال      رکھتا تھا بھگو کر کوئی رخسار پہ رومال

لوختی کہ شجر جل گئے تھے دشت بٹا میں

معلوم یہ ہوتا تھا کہ ہے آگت ہوا میں

معرکہ گربلا کے بعد میدان کا رزار کے ایک گوشہ میں امام کا لاشہ بے سراسر طرف نظر آتا ہے۔  
 پہلو میں تھا اک طفل حسین تیر کا مارا جس طرح سے ہوماہ کے نزدیک ستار  
 چھوٹا سا شلو کا تھا بھرا خون میں سارا معلوم یہ ہوتا تھا کہ ہے باپ کا پیارا

کچھ دھڑل پر تھے تو کچھ داغ جگر پر

اک ہاتھ تو سینے پہ تھا اک ہاتھ پسر پر

جناب خرمیدان جنگ میں شجاعت کے جوہر دکھا رہے اور داد پار ہے ہیں۔

بڑھ کے فرماتے تھے عباس زبہ بہت وجاہ بارک اللہ کی دیتا تھا مسر دلبہر شاہ  
 کہتے تھے ابن حسن واہ حر غازی واہ شاہ ہر ضرب پہ فرماتے تھے ما شا اللہ

اپنی جانبازی کا غازی حوصلہ پاتا تھا

مسکراتا ہوا تسلیم کو حجت جاتا تھا

حیث تھکنے میں لعینوں نے جو مہلت پائی سامنا چھوڑ کے سب فوج عقب پر آئی

اور حر کی جان بخشی کا عالم۔

کہہ کے یہ گود میں شبیر کی لی انگڑائی آیا مانتے پہ عرق چہرے پہ زردی چھائی

شہ نے فرمایا: میں چھوڑ چلے کیوں بھائی چل بسے حر جری پھرتا کچھ آواز آئی

پتلیاں رہ گئیں پھر لرشتہ والا کی طرف

ایسے متحرک مناظر میں جا بجا ڈرامے کی سی کیفیت پیدا ہو گئی تھی۔ اسی سے کہا جاتا ہے کہ

یہ مرثیہ ڈرامے نہ سہی لیکن ان میں ڈرامائی عناصر کی کمی نہیں۔ جناب امام جب دشمن کی فوج

کے روپر و خطبہ دیتے ہیں تو اپنے رہوار، تلوار، لباس کی طرف اشارہ کر کے سوال کرتے

ہیں کہ یہ تبرکات کن بزرگوں کے ہیں مراد یہ کہ میں تمہارے نبی اور اس کے وصی کا وارث

ہوں۔ پھر اس واقعے کا ذکر کرتے ہیں کہ اسی جنگ میں حر نے اپنی فوج کے پیاسا تھا، میں نے

ان سب کی پیاس بجھانے پر اپنا کل ذخیرہ آب صرف کر دیا اور پوچھ لو حر تو بہ موجود عیاں را



چہ جیاں؟" یہ سن کر عمر سعد نے کی مڑ کے رخ حر پہ نگاہ " اس مصرعے سے پورا میدان جنگ نفروں نے آگے گھوم جاتا ہے۔ حر یزیدی فوج کے ایک سردار ہیں مگر عمر سعد کے ماتحت۔ اس لیے میدان جنگ میں ان کا مقام عمر سعد کے پیچھے ہے۔ چنانچہ انھیں سوالیہ نظروں سے دیکھنے کے لیے عمر سعد کو گھومنا پڑتا ہے۔ یکسٹ مکش کا ڈرامائی عنصر بھی یہاں موجود ہے۔ حر تو کئی دن سے مضطرب و پریشان ہیں ہی۔ امام کی تقریر سپاہ یزید کے دلوں کو بھی چھل دیتی ہے۔ شرہ کی مظلومی پر گریاں ہوئی نظام کی سپاہ! ایک اور نظر دیکھیے۔

برقیوں اڑتا تھا دب دب کے فرس رانوں سے

آنکھ لڑ جاتی تھی دریا کے نگہبانوں سے

مراثی انیس میں بے شمار مقامات ایسے ہیں جہاں ڈرامے کی ایسی ہی کیفیت پیدا ہو گئی ہے۔

پند: نصیحت کی شاعری کو پسندیدگی کی نظر سے نہیں دیکھا جاتا لیکن انیس کے مراثی کا

اثر اس لیے کم نہیں ہوتا کہ وہ براہ راست اخلاق کی تعلیم نہیں دیتے بلکہ اپنے کرداروں

کے ذریعے اخلاق کے ایسے نمونے پیش کر دیتے ہیں جو دل پر اثر کیے بغیر نہیں رہتے۔

ان مرثیوں میں ہمیں ایسے عظیم الشان کرداروں کا قرب میسر آتا ہے جو حق شناسی،

خدا پرستی، ایمان کی پختگی، ایثار و کرم، عفو و درگزر، عزم و استقلال، وفاداری و

جہاں شاعری کا نمونہ ہیں۔ جو ہر حال میں صبر سے کام لیتے اور خدا کا شکر ادا کرتے ہیں۔

خود پیارے رہ کر دشمنوں کو سیراب کر دینے کا حوصلہ رکھتے ہیں، دفع شر کے لیے دریا کا

کنارہ چھوڑ کے ریتی پر خیمے نصب کر لیتے ہیں۔ اپنی گود کے پالوں کو راہ حق میں قربان

کر دیتے ہیں، اور جب بے گناہوں کی شہادت کا انتقام لینے کا وقت آئے تو خدا کی

خوشنودی کے لیے تلوار کو نیا کر لیتے ہیں۔

اب سے کچھ کم دو ہزار برس پہلے ہندوستانی جمالیات نے رسوں کا تصور پیش کیا

تھا، جس کا مدعا یہ تھا کہ انسانی جذبات کو مختلف حصوں میں تقسیم کر کے ان کا مطالعہ کیا جائے۔

انہیں کے مرثیے اس کسوٹی پر بھی پورے اترتے اور مکمل شاعری کا نمونہ ثابت ہوتے ہیں۔ اہل بیت کو مبتلائے الم دیکھ کر ہمارے دل میں بہر روی اور غم کے جذبات پیدا ہوتے ہیں (کردن)۔ ان کے ساتھ فوق یزید کی بہ سلوک غصتے کا باعث ہوتی ہے، (رودر)۔ اذوق جیسے پہلو انوں کی مہیب شکلوں سے خوف آتا ہے، بھیا نک، بے گناہوں کے لاشے روندنے والوں سے نفرت (دوبھتس) ہوتی ہے، بے ہنگام شکلوں پر سنسی آتی ہے (باسیہ)۔ جنگ کے کتنے مناظر ہیں جو ہمیں مبتلائے حیرت کر دیتے ہیں (ادبیت)۔ شجاعوں کی جنگ بہادری کے جذبات (دیر رس)، کو بیدار کرتی ہے، (ماد حسین اور ان کے رفقا کا ہر حال میں راضی برضا رہتا روح کو سکون بخشتا ہے (شانت رس)۔ شرنکار رس کی مرثیے میں لنجایش نہ تھی لیکن دلفریب مناظر نفرت اور سب سے بڑھ کر دختر حسین کی قاسم سے شادی اس کا بھی موقع فراہم کر دیتی ہے، دہن سے دہلھائی رخصت کا منظر دیکھیے۔

گھونگٹ ہٹا کے ہم کو دکھاؤ تو رخ کا نور      پاس اب نہ آسجیں گے کہ ہوتے ہیں تم سے دور  
آنکھوں پہ ہیں ہتھیلیاں، رقت کا ہے دغور      نرگس کے چپوں ہاتھ سے ملنا یہ کیا ضرور  
جیسے کی اس چمن میں خوشی دل سے فوت ہے

بیل جو گل کی شکل نہ دیکھے تو موت ہے

ارسطو کے نزدیک المیہ کی ایک خوبی کھٹار سس (مزکیہ یا تظہیر) ہے، مراد یہ کہ

اچھے لوگوں کو مبتلائے الم دیکھ کر ہمارے دلوں میں بہر روی اور غم کے جذبات پیدا ہوتے ہیں اور آنسو بن کر بہ جاتے ہیں اور آخر کار دل بکا ہو جاتا ہے۔ مرثیے سے زیادہ اس کا موقع دنیا کی کسی صنف سخن میں نہیں۔ مرثیہ کا ایک حصہ بین، تو اسی کے لیے وقف ہے۔ کوئی مختصر مضمون کلام انیس کے محاسن کا احاطہ نہیں کر سکتا۔ ان کے فن پر ضخیم کتابیں لکھی گئی ہیں پھر بھی حق ادا نہیں ہوا۔ ان کے ساتھ جو نا انسانی ہوتی رہی ہے

تین ہے اہل نظر اس کا اذکارہ کر دیں گے، انیس پر طرح طرح کے اعتراضات بھی کیے گئے ہیں مثلاً کہا گیا کہ ان کے کردار عرب کم ہندوستانی زیادہ ہیں، رسم و رواج، بول چال ہندوستانی بلکہ کھنڈ کے شرفا کی ہے اور حد یہ کہ انھوں نے عراق کے جنگل میں جوہی اور بیٹے کے چھوٹا کھلا دیے ہیں۔ اس کا مختصر سا جواب یہ ہے کہ ان کا مخاطب اہل عرب سے نہیں اہل ہندوستان تھا۔ مرثیہ میں ہندوستانی فضا پیدا نہ کی جاتی تو پڑھنے اور سننے والے اس سے پوری طرح متاثر نہ ہوتے اور مرثیہ نگاری کا مقصد ہی پورا نہ ہوتا۔

اُردو شاعری میں انیس کی یہ اہمیت بھی کچھ کم قابل ذکر نہیں کہ نئے الفاظ داخل کر کے انھوں نے اردو زبان کو جو وسعت دی اس میں کوئی اور شاعر ان کی ہمسری نہیں کر سکتا۔ ان کی شاعری میں نظیر اکبر آبادی سے بھی زیادہ الفاظ استعمال ہوئے ہیں جس شاعر کا ذخیرہ الفاظ ایسا بے پناہ ہو اس سے یہ توقع نہیں کی جاسکتی کہ وہ سارے الفاظ ایک ہی سطح کے استعمال کرے گا۔ بہت سے ایسے موقع آئے جب نامانوس، ثقیل اور لرخت الفاظ کے استعمال کے سوا چارہ نہ تھا مگر بالعموم دوسرے لفظوں کے ساتھ مل کر ان کی ناگواری دور یا کم ہو گئی، فولاد موم ہو گئے پتھر کھیل گئے، لفظوں کے انتخاب و استعمال میں انھوں نے بڑی خوش سلیقگی کا ثبوت دیا ہے۔ کہا جاتا ہے کہ وہ آئینے کے سامنے کھڑے ہو کر مرثیہ خوانی کی مشق کیا کرتے تھے اور اس میں یہ بھی خیال رکھتے تھے کہ کن لفظوں کی ادائیگی میں ہونٹوں کی کیا شکل بنتی ہے۔

خلیق بھی غزل گو رہ چکے تھے اور انیس نے بھی شعر گوئی کا آغاز غزل ہی سے کیا تھا۔ اس سے بھی ان کے فن کو فائدہ پہنچا۔ ان کے مرثیوں میں جو روانی و نغمگی ہے اس میں غزل گوئی کی مشق کو بھی دخل ہے۔ تاہم تسلیم کر لینا چاہیے کہ ان کا کلام خامیوں اور عیوب سے یکسر خالی نہیں۔ ان کی شاعری کہیں کہیں لفظوں کا کھیل بھی

ہو جاتی ہے اور جا بجا وہ اس زمانے کی عام و بارعایت لفظی میں بھی مبتلا نظر آتے ہیں۔ اس عیب کی طرف اشارہ کیا گیا تو ان کا جواب تھا : ”کیا کروں کھٹو میں رہنا ہے۔“ بقول پروفیسر مسعود حسن رضوی ان کا یہ عیب ایسا نظر آتا ہے جیسے چاند میں داغ۔ مگر بقول پروفیسر آل احمد سرور یہ وہ داغ ہیں جن سے چاند کے حسن میں کمی نہیں آتی۔



# اقبال

اقبال ہماری زبان کے مفکر شاعر ہیں اور بقول پروفیسر اسلوب احمد انصاری کے  
 • شاعری کے متعلق یہ عام خیال گمراہ کن ہے کہ وہ صرف ہمارے حواس کو اپیل کرتی ہے۔  
 حواس کو اپیل کرنے کے پہلو بہ پہلو وہ ہماری فکر کو بھی ہمیز کرتی ہے؛ لیکن محض فکر سے  
 نہ تو شاعری کا رتبہ بلند ہوتا ہے نہ اس کی وقعت میں کمی آتی ہے۔ شعر فلسفہ و پیغام  
 ہو جائے اور شعر نہ رہے تو ہمارے لیے بے مصرف ہے۔ ہاں شعر، شعر رہتے ہوئے کوئی  
 نظریہ، کوئی نقطہ نظر، کوئی پیغام رکھتا ہو تو ہمارے لیے اس کی حیثیت متاب عزیز کی  
 سی ہے۔ ایک طرہ شاعر کو یہ مشورہ دینے والے ناقدین نظر آتے ہیں کہ وہ فلسفہ و پیغام  
 سے جتنی دور ہیں اتنا ہی بہتر ہے کیونکہ شاعری فلسفے کی متحمل نہیں ہو سکتی تو دوسری طرف  
 یہ کہنے والے موجود ہیں کہ فلسفے ہی سے فن میں گہرائی پیدا ہوتی ہے۔ لکچریشن اور دانے  
 ایک فلسفہ حیات پر ایمان رکھنے اور اسے اپنی تخلیقات میں جگہ دینے کے باوجود عظیم  
 فن کار ہیں۔ فکر اگر فن بن جائے تو اسے حیاتِ ابدی حاصل ہو جاتی ہے ورنہ 'رچرچ ڈرنے  
 تو سو سال گزر جانے کی شرط لگائی ہے؛ پچیس پچاس سال کے بعد قارئین کی اس میں  
 دلچسپی ختم ہو جاتی ہے۔ یہاں ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ کی رائے ایک بار پھر دہرائی پڑتی ہے۔ اس

کا خیال ہے کہ —

”کوئی نظام فکر یا نظریہ حیات جس سے عظیم فن کو فروغ حاصل ہو، ہمارے لیے بمقابلہ اس نظام فکر یا نظریہ حیات کے جس سے کمتر درجے کا فن وجود میں آئے یا کسی بھی طرح کا فن وجود میں نہ آئے زیادہ قابل قبول ہے۔“

اقبال جہاں اپنی فکر کو فن کا رازہ مہارت کے ساتھ پیش کرنے میں کامیاب ہوئے ہیں وہاں بہتہ من اور زندہ رہنے والی شاعری وجود میں آئی ہے لیکن ان کے کلام کا ایک حصہ ایسا بھی ہے جہاں اقبال شاعر کم اور پیامبر زیادہ ہیں۔ اس سے متاثر ہونے والے کل کی بہ نسبت آج کم ہیں اور مستقبل میں اس کی اپیل شاید اتنی بھی باقی نہ رہے جتنی آج ہے۔

”بحیثیت مجموعی اقبال شاعر پہلے ہیں اور مفکر بعد کو۔ اس لیے وہ لوگ بھی اقبال کے قدم دان میں جو ان کے نظریہ حیات اور نقطہ نظر سے اتفاق نہیں کرتے لیکن ابھی تک ان کے فن سے زیادہ ان کے فلسفے پر توجہ کی گئی ہے۔ دراصل اقبال خود بار بار یہ اعلان کرتے رہے کہ وہ شاعر نہیں۔ ان کا مدعا مسلمانوں کے خیالات میں انقلاب برپا کرنے کے سوا اور کچھ نہیں۔ اس سلسلے میں ان کی تحریروں سے چند اقتباسات ملاحظہ ہوں۔“

”شاعری میں لٹریچر بحیثیت لٹریچر کبھی میرا مطلب نظر نہیں رہا ہے کہ فن کی ہر ٹیکوں کی طرف توجہ کرنے کے لیے وقت نہیں۔ مقصود صرف یہ ہے کہ خیالات میں انقلاب پیدا ہو اور میں۔ کیا عجب کہ آئندہ نسلیں مجھے شاعر تصور نہ کریں۔ اس واسطے کہ آرٹ غایت درجے کی

جانکاہی چاہتا ہے اور یہ بات موجودہ حالات میں میرے لیے ممکن نہیں۔“

”فن شاعری سے مجھے کوئی دلچسپی نہیں رہی۔ ہاں مقصد خاص رکھتا ہوں جس کے بیان کے لیے اس ملک کے حالات و روایات کی روشنی میں

نظم کا طریقہ اختیار کر لیا ہے ورنہ —

نہ مٹی خیر ازاں مرد فردوست کہ برمن تہمت شعر و سخن بست  
متعدد اشعار میں بھی انہی خیالات کا اظہار ہوا ہے۔

مری نواسے پر لٹیاں کو شاعری نہ سمجھ کہ میں ہوں محرم راز و درون میخاد

✽

نغمہ کجاد من کجا ساز سخن بہانہ ایست سوئے قطار می کشر ناقہ بے زمام را

✽

او حدیث دلبری خواہد زمین رنگ و بوئے شاعری خواہد زمین

نہ نظر بے تابی جانم نہ دید آشکارم دید و پنہانم نہ دید

مندرجہ بالا اقتباسات و اشعار سے لوگوں نے یہ نتیجہ نکال لیا کہ اقبال کے یہاں اصل چیز تو فلسفہ و پیغام ہے، شاعری کی حیثیت فنی ہے کسی شاعر کے مرتبہ و مقام کا فیصلہ اس کے بیانات سے نہیں اس کے شعری کارنامے سے ہوتا ہے اور کلام اقبال کے مطالعے سے واضح ہو جاتا ہے کہ ان کے بقائے دوام کی ضمانت ان کی شاعری ہے فلسفہ نہیں۔ اس میں شک نہیں کہ اقبال کا اصل مقصد مسلمانوں کو بیدار کرنا تھا اور یہ کارِ نشر سے بھی لیا جاسکتا تھا مگر اقبال نے شاعری کا انتخاب کیا اور وہ اس لیے کہ اقبال شعر کی تاثیر سے واقف تھے انھیں احساس تھا کہ جو کام دس مصنفین نہیں کر سکتے کبھی کبھی وہ کام صرف ایک شعر لکھتا ہے لیکن اسی صورت میں جب شعر شعر ہو اور شاعری کے فنی تقاضوں کو پورا کرتا ہو۔ ان تقاضوں کو انھوں نے کبھی نظر انداز نہیں کیا اور ہمیشہ اس کوشش میں رہے کہ اپنے کلام کو زیادہ سے زیادہ دل نشیں اور پراثر بنائیں تاکہ ان کی بات لوگوں کے دلوں میں اتر سکے اور اس کوشش نے انھیں شعرا کے اردو کی صفت میں شامل کر دیا اور میروغالب کے پہلو میں جگہ دلا دی۔

سی۔ ڈی۔ بیوس نے شاعری کو نفسوں کا کہیں کہا ہے۔ اس کی مراد یہ نہیں ہے

کہ شاعری محض لفظوں کی اسٹ پھیلا کا نام ہے۔ اس نے شاعری میں غفنی اہمیت کو جتنا چاہا ہے۔ الفاظ ہی شاعری کا میڈیم ہیں۔ اس لیے جو شاعر لفظوں کا جتنا بڑا پارکھ ہوگا۔ ان کے انتخاب و ترتیب کا جتنا زیادہ سلیقہ رکھتا ہوگا۔ شاعری میں اس کے اتنے ہی زیادہ کامیاب ہونے کا امکان ہے۔

لفظ و معنی کے سلسلے میں ایک نظریہ تو یہ ہے کہ خیال غفوں کے خیمہ ذہن میں آہی نہیں سکتا۔ گویا غفہ و خیال توام میں اور جب خیال ذہن میں آگیا تو غفوں کی تلاش کا سوال ہی باقی نہ رہا۔ دوسرا نظریہ ہے کہ کسی خیال کو دہانے کے لیے شاعر موزوں الفاظ تلاش کرتا ہے پھر اتنی ہی توجہ ان کی ترتیب پر دیتا ہے۔ اور آخر کار ان الفاظ اور الفاظ کی اس ترتیب تک اس کی رسائی ہو جاتی ہے کہ اس خیال کے اظہار کے لیے موزوں ترین ہو سکتے ہیں۔ اقبال اسی انداز میں۔ قائل ہیں۔ جب وہ کہتے ہیں کہ۔

دنگ ہو یا خشت و سنگ چنگ ہو۔ حرف صوت

معجزہ دل کی ہے خونِ حبِ گرے نمود

خونِ سر سے مراد وہ محنت ہے جو شاعر کو معنی و لفظ کی جستجو اور اسے آخری شکل دینے میں کرنی پڑتی ہے۔ ایک خط میں انھوں نے اسی عمل کو جانکاہی کا نام دیا ہے۔ اقبال کے نزدیک شاعر کی یہ محنت اس وقت تک جاری رہتی ہے جب تک مواد و مہیت میں مکمل ہم آہنگی نہ ہو جائے اور دونوں مل کر یکجان نہ ہو جائیں۔ انھوں نے کہا ہے

ارتباطِ حرم و معنی اختلط جان و تن

گویا شاعر کا کام اس وقت ختم ہوتا ہے جب مواد و مہیت کی دوئی ختم ہو جائے۔

اقبال کے نزدیک شعر گوئی کی صلاحیت خدا داد ہوتی ہے لیکن "محنتِ بیہم" سے اسے جلا ملتی ہے۔ کہتے ہیں۔

ہر چند کہ ایجاد معانی ہے خدا داد      پوشش سے کہاں مرد بہر مند بنے آزاد



بے محنت پیہم کوئی جو ہر نہیں کھتا روشن شر تیشہ سے ہے خاؤ فراہ

چنانچہ اقبال اپنے اشعار کی نوک پلک سنوارنے میں خاصا وقت صرف کرتے تھے۔ قطع دریدہ اور حک و اصلاح کے نتیجے میں کبھی کبھی شعر کی شکل بالکل بدل جاتی تھی۔ رسائل میں شائع شدہ کلام اقبال کا ان کے کلیات سے مقابلہ کیا جائے تو اقبال کی محنت پیہم کا اندازہ ہوتا ہے۔ رموز بے خودی شائع ہوئی تو حبش دین محمد نے بطور خاص اس شعر کی داد دی۔

در میان کارزار کفر و دین ترکش مارا خدنگب آخریں

داد کے جواب میں اقبال نے کہا: دین محمد! یہ میری چالیسویں کوشش کا نتیجہ ہے "ترمیمات اقبال" کا تنقیدی جائزہ۔ میں پروفیسر جگن ناتھ آزاد نے اس طرح کی بہت سی مثالیں پیش کی ہیں۔

اتنی جانکاہی اور جگر کاوی کے بعد بھی اقبال اپنے کلام سے مطمئن نہیں تھے۔ لیٰ خطوں میں ذکر کیا ہے کہ فرصت میسر ہوتی تو ان شعروں کی صورت اور بھی بدلی ہوتی ہوتی۔ اقبال اپنے کلام پر جتنی محنت کرنا چاہتے تھے اگر اس کے لیے وقت نکال سکتے تو ان کا شعری سرمایہ ضرور مختصر ہوتا مگر اردو شاعری میں ان کا رتبہ کچھ اور بلند ہوتا۔ وقت گزرنے کے ساتھ مصروفیت بڑھتی گئی۔ کہنا بہت کچھ تھا۔ مہلت کم تھی۔ اس لیے شعروں کے مصیقل کی طرف توجہ کم ہوتی گئی مگر برسوں کی محنت نے ایسی مہارت ہم پہنچا دی تھی کہ کم محنت سے بھی بلند پایہ شعر وجود میں آتے تھے۔ آخر میں یہ صورت ہو گئی تھی کہ کبھی تو مہینوں کوئی شعر سراخوار نہ ہوتا تھا اور کبھی ایسی کیفیت نفاذی ہوتی تھی کہ شعروں کا تار بندھ جاتا تھا۔ بعضوں نے اسے الہامی کیفیت کا نام دیا ہے لیکن اس کی تاویل یوں کی جاسکتی ہے کہ جب ذہنی یکسوئی میسر ہوتی تھی یا جب مزاج شعر گوئی کی طرف مائل ہوتا تھا تو اسے برسوں کی شبانہ روز محنت کا ثمرہ سمجھتے کہ بلا سعی و کاوش شعر وارد ہوتے تھے۔ غرض یہ کہ پیغامبر ہونے کے باوجود اقبال ایک باشعور فن کار تھے اور اپنی فکر کو

احساس میں ڈھال کر پراثر انداز میں پیش کرنے کا بندہ جانتے تھے۔ اپنے مقصد کو حاصل کرنے کے لیے انھوں نے جن فنی حربوں یا تدبیروں سے مدد لی یہاں ان کا مختصر ذکر کیا جاتا ہے۔ شاعری کی زبان کے تین لہجے ہوتے ہیں، خود غلامی کا مدہم لہجہ جیسے کوئی اپنے آپ سے باتیں کرتا ہو۔ مخاطب کا لہجہ جیسے کسی سے گفتگو کی جارہی ہو۔ تیسری صورت ان دونوں سے مختلف اور مشکل ہے، کبھی کبھی شاعر کسی مصلحت کے تحت اپنی بات کسی اور کی زبان سے ادا کرتا ہے، یہاں زبان اس کردار کے مطابق ہونی چاہیے جسے شاعر نے اس کردار کے لیے منتخب کیا ہے اور ضروری ہے کہ اس میں ڈرامائی انداز پایا جائے۔ ٹی۔ ایس۔ ایلٹ ان تینوں شکلوں کو شاعری کی تین آوازیں کہتا ہے۔ اقبال کی شاعری مقصدی شاعری ہے اور مکمل ترسیل ان کا مدعا ہے اس لیے وہ اپنی شاعری میں دوسری اور تیسری آواز سے کام لیتے ہیں۔

آخری صورت یعنی تیسری آواز کا انتخاب بہت غور و فکر کا نتیجہ ہے، شاعر کا خیال ہے کہ سننے والوں کے دل پر اس کی بات زیادہ اثر نہیں کرے گی۔ اس لیے وہ ایسی شخصیتوں اور ایسے کرداروں کا انتخاب کرتا ہے جن کی آواز میں زیادہ اثر ہو سکتا ہے۔ بزمِ انجم میں اس کی طرف واضح اشارہ موجود ہے۔ وہ ستاروں کو مخاطب کر کے کہتا ہے کہ تمھارے نورانی چہرے شاید اہل زمیں کے لیے زیادہ پرکشش ہوں۔ شاید وہ تمھاری بات اس لیے سن لیں کہ تمھارے مقامِ آسمان کی بلندی پر ہے۔ تم رات کی تاریکی میں بھولے پھٹکے مسافروں کی رہنمائی کرتے ہو اور انسان کا خیال یہ بھی ہے کہ تم اس کے حالات و معاملات پر اثر انداز ہوتے ہو۔

اے شب کے پاسبان! آسمان کے تار و تابندہ قوم ساری گرد و نشیں تمھاری  
چھیر و سرود ایسا، جاگ اٹھیں سونے والے رہبر بے قافلوں کی تاب جبیں تمھاری  
آئینہ قسمتوں کے تم کو یہ جانتے ہیں شاید سنیں صدائیں اہل زمیں تمھاری  
شاعر قوم کو کچھ نصیحتیں کرنا چاہتا ہے تو اس کے لیے سرسید کا انتخاب کرتا ہے  
(سید کی لوحِ تربت) کیونکہ یہ مردِ بزرگ ساری زندگی قوم کی بہبود کی تدبیریں کرتا رہا، دانش و

حکمت کی باتوں کے لیے جہانمیدہ بزرگ خضر سے زیادہ مناسب اور کون ہو سکتا تھا (خضر راہ)۔  
 خدا سے بندہ مزدور کی بد حالی کا شکوہ اور ان کی دکالت اس رہنما سے زیادہ کون کر سکتا تھا  
 جس نے محنت کش طبقے کو بیدار کر کے جدوجہد پر آمادہ کیا (لینن خدا کے حضور میں)۔ جذبہ عشق  
 کی اہمیت کو واضح کرنے اور سخت کوشش کی تعمیر دینے کے لیے وہ بستی زیادہ موزوں تھی،  
 جس نے اپنے محبوب کے سوا کسی اور کے آگے سر جھکانے سے انکار کر دیا اور جس کی  
 پاداش میں اسے اپنا سب کچھ گنوا کر ہمہ مسلسل کی ایسی زندگی گزارنی پڑی کہ جہنم کی چھٹی بھی  
 نصیب نہ ہوئی (مکالمہ جبریل والہیں)۔

اس تکنیک کو اختیار کرنے سے اقبال کی شاعری میں ایک اور خصوصیت پیدا  
 ہو گئی۔ ان کی بہت سی نظموں اور غزل کے بہت سے شعروں میں ڈرامے کا انداز پیدا  
 ہو گیا۔ کہا گیا ہے کہ ڈرامے کو شاعری کا سہارا مل جائے تو اس کی عظمت میں اضافہ  
 ہو جاتا ہے۔ اسی طرح بڑی شاعری میں بھی ڈرامائی عناصر کا پایا جانا لازمی ہے۔ اقبال  
 کی شاعری میں یہ عتصر جا بجا نظر آتا ہے۔ ڈراما نہ صرف اس کا نام نہیں کہ کسی واقعے کا محض  
 بیان نہ کر کے اسے پیش آتے دکھایا جائے اور مکالموں کے ذریعے کرداروں کے باطن کی  
 نقاب کشی کر دی جائے۔ کٹر مکش و تصادم ڈرامے کی اصل شناخت ہے اور اقبال کی  
 نظمیں اس تصادم و کش مکش سے خالی نہیں۔ تمثیل اقبال کا ایک کامیاب فنی حربہ ہے۔ بے جان  
 کرداروں۔ چاند، ستارے، گھر، صدف، لہر، ساحل و سمندر، گل، شمع۔ سے یہ کام  
 لینے کے لیے اقبال ان میں جان ڈال دیتے ہیں۔ تبسم کا یہ عمل کلام اقبال کے حصر میں اضافہ  
 کر دیتا ہے۔ پھر ان کرداروں کے عمل، ردِ عمل اور باہمی گفتگو سے کون تمثیل وجود میں  
 آتی ہے جس سے ایک ایسی فلسفی فضا پیدا ہو جاتی ہے کہ تاری بہوت ہو کر فن پارے کے  
 ساتھ نہ نکلتا ہے۔ اس طرح تاری کو اپنی گرفت میں لے کر شاعر اسے اپنے جذبہ و احساس  
 میں برابر کا شریک کر لیتا ہے۔ اس کی مثال دیکھیے۔

سورج نے جاتے جاتے شام سیہ قبا کو  
 پہنا دیا شفق نے سونے کا ستارہ زیور  
 محفل میں خاموشی کے لیلے ظلمت آئی  
 وہ دور رہنے والے ہنگامہ جہاں سے  
 طشتِ اُفتاب سے کمر لائے بھون مارے  
 قدرت نے اپنے گہنے چاندی کے سب اُتارے  
 چمکے عروسِ شب کے موتی وہ پیائے پیائے  
 کہتا ہے جن کو انساں اپنی زباں میں لائے

محو فلکِ فروزی تھی انجمنِ فلک کی  
 عرشِ بریں سے آئی آواز اک ملک کی

حقیقت حسن، چاند اور تارے، ستارہ، دوستارے، شبنم اور ستارے،  
 شعاعِ آفتاب اسی صحنہ کی کامیاب تمثیلیں ہیں۔

نظم میں یہ کام نسبتاً آسان ہے لیکن غزل کے دو مختصر مصرعوں میں میسر ہی آواز،  
 تمثیل اور ڈرامائی اسلوب سے صرف وہی شاعر کام لے سکتا ہے جسے زبان و بیان پر مکمل  
 عبور اور فن پر حاکمانہ قدرت حاصل ہو۔ ذیل میں چند مثالیں پیش کی جاتی ہیں جن سے  
 اندازہ ہوگا کہ اقبال نے اس تکنیک میں کیسے فنی مہارت کا ثبوت دیا ہے۔

جو موتِ دریا لگی یہ کہنے : سفر سے قائم ہے شانِ میری  
 گہر یہ بولا : صدفِ نشینی ہے منہ کو سواں آبرو کا

یہ موج پریشاں خاطر کو پیغام لبِ ساحل سے دیا  
 بے دور وصال بحرِ ابھی، تو دریا میں گھبرا بھی گئی

گل تبسم کہہ رہا عقائد کافی کو مگر  
 شمع بولی : گریہ عز کے سوا کچھ بھی نہیں

دہم ظونف کرمب شمع نے یہ کہا کہ وہ اثر کہیں  
 نہ تری حکایتِ سوز میں نہ مری حدیثِ گداز میں



شعر میں تشبیہ کے استعمال کو بعض ناقدین نے ناپسندیدگی کی نظر سے دیکھا ہے کیونکہ تشبیہ کا کام تریکین کلام اور توضیح بیان زیادہ ہے اور کہا ہے کہ اس کی اصل جگہ شریعہ۔ لیکن کلام اقبال کی نوعیت الگ اور مقصد مختلف ہے۔ انھوں نے پیغامبرؐ کو اپنا منصب ٹھہرایا۔ اس لیے وضاحت خیال ضروری ہوئی اور چونکہ حسن آفرینی اور حسن آفرینی کے ذریعے اثر انگیزی مقصود ہے اس لیے تریکین کلام بھی ضروری ٹھہری۔ چنانچہ اقبال نے تشبیہ سے دونوں کام لیے۔ اقبال کے یہاں استعارہ بالعموم علامت میں تبدیل ہو جاتا ہے اور حسب ضرورت دو سے کہیں ایک معنی میں استعمال کرتے ہیں کہیں دوسرے معنی میں۔ اس کے باوجود ان کا کلام چیتا نہیں بنتا کیونکہ ان کا تنقیدی شعور بہت پختہ ہے۔ وہ ایسا قرینہ بہم پہنچا دیتے ہیں کہ شعر کا حسن بھی کم نہیں ہوتا اور قاری کے ذہن کو مناسب ہدائی بھی مل جاتی ہے۔ مثلاً ستارہ اقبال کی بہت پسندیدہ علامت ہے۔ ستارہ کہیں پانی و درختانی کی نمائندگی کرتا ہے (مری سرشت میں ہے پانی و درختانی)، کہیں وہ حرکت و عمل کی علامت ہے (جنیش سے ہے زندگی جہاں کی)، کہیں وہ قربانی کا نشان ہے (اجل ہے لاکھ ستاروں کی اک ولادت بہر، تو کہیں اتفاق و اتحاد کا نمائندہ (میں جذبِ باہمی سے قائم نظام سارے) اور زندگی کی ناپائندگی کا اشارہ (ملی نگاہ مگر فرصتِ نظر ملی)۔ اقبال نے اسے محرومی اور آرزو مندی کی علامت کے طور پر بھی استعمال کیا ہے۔ اقبال کی علامتوں کو تین حصوں میں تقسیم کیا جاسکتا ہے۔ مردجہ علامتیں مثلاً گل و بلبل، شمع و پروانہ، سہ و ساقی، کعبہ و دیر۔ وہ علامتیں جو پہلے بھی رائج تھیں مگر اقبال نے انہیں نئے مفہم عطا کیے جیسے چاند، ستارہ، جگنو، آئینہ، وہ علامتیں جو ان کی اپنی وضع کردہ ہیں جیسے شہباز، شاہین، ناز و حدی۔

صورت گری یا امجری شاعری کا نہایت اہم فنی وسیلہ ہے۔ شاعر کو مشاہدے

کے ذریعے جو حسی تجربے حاصل ہوتے ہیں انھیں وہ تخیلی پیکر کے ذریعے پیش کر دیتا ہے۔

یہ پیکر ہمارے پانچوں حواس میں سے کم سے کم کسی ایک کو متاثر کرتا ہے۔ اقبال کی شاعری میں ایسے پیکر بھی بہت موجود ہیں جو ایک سے زیادہ حواس پر اثر انداز ہوتے ہیں۔ ان کے یہاں لسی اور سماعی پیکر بھی ملتے ہیں لیکن سب سے زیادہ تعداد بصری پیکروں کی ہے جن میں سے بیشتر لونی اور نوری پیکر ہیں۔ کلام اقبال میں متحرک پیکروں کی تعداد بھی کم نہیں۔ چند مثالیں یہاں پیش کی جاتی ہیں۔

کیا سماں ہے جس طرف آہستہ آہستہ کوئی کھینچتا ہو میان سے ظلمت کی تیغ آباد

پتیاں پھول کی گرتی ہیں خزاں میں اس طرح دستِ طفلِ خستہ سے رنگیں کھلونے جس طرح

ہوا خیمت زن کا روان بہار ارم بن گیا ذامین کو ہزار  
گل و نرگس و موسن و نسترن شہیدِ ازل، لالہ خونیں کفن  
جہاں چھپ گیا پردہ رنگ میں لہو کی ہے گردشِ رگ سنگ میں  
فضا نیلی نیلی ہوا میں سرور ٹھہرتے نہیں آستیاں میں طیور

اقبال کی شاعری میں تلمیحات بھی بکثرت ملتی ہیں۔ تلح ایک ایسی فنی تدبیر ہے جس سے لفظوں کی کفایت ہوتی ہے اور شاعر کسی واقعے کی طرف اشارہ کر کے ایک جہانِ معنی تخلیق کر دیتا ہے۔ تلمیحات اقبال کا سرچشمہ قرآن کریم، احادیث، تاریخ اسلام کے واقعات، پیامبروں کی زندگی اور سبق آموز قصص و حکایات ہیں۔ وہ کہیں کلامِ پاک کی کسی سورت کا صرف حوالہ دے کر اپنی بات کہہ جاتے ہیں، کہیں اس سورت کے دو ایک لفظ استعمال کرتے ہیں اور بعض موقعوں پر صرف اشارہ کر دیتا کافی سمجھتے ہیں۔ کہیں کسی واقعے کی طرف اشارہ کرتے ہیں تو کہیں کسی بزرگ کا محض نام لے کر اپنی بات کی صراحت کر دیتے ہیں۔

شو کا موسیقی سے گہرا رشتہ ہے۔ نغمگی و موسیقیت شعر کی تاثیر میں اضافہ کرتی ہیں۔ فن موسیقی پر اقبال کی اچھی نظر تھی۔ در شاعری میں اس کے امکانات کا فائدہ اٹھانے کا ہنر انھیں خوب آتا تھا۔ چنانچہ وہ موضوع کی مناسبت سے لفظوں کا انتخاب کرتے ہیں، جہاں جزالت مطلوب ہے وہاں پرشکوہ الفاظ کا انتخاب کیا ہے جہاں نرمی و سبک دی درکار ہے وہاں ان کی نظر نرم و شیریں الفاظ پر پڑی ہے۔ لفظوں کی ترتیب اور موثق کی مناسبت سے شعر کا انتخاب بھی کلام اقبال کی موسیقی میں اضافہ کرتا ہے۔ قوافی کی اہمیت کے بھی دو قائل ہیں۔ بعض جگہ دقیق۔ زندیق، پرویز۔ خونریز، خولشی۔ اندیشی، قند۔ پیوند، جیسے تشکیل قوافی کا انتخاب کرتے ہیں۔ یہاں بھی ضرورت اور موضوع کی مناسبت ان کے پیش نظر رہتی ہے۔ شعریا مصرع کے آخر کے علاوہ بعض جگہ انھوں نے مصرعوں کے درمیان میں مزید قافیہ کا استعار کر کے شعر کی موسیقیت میں اضافہ بھی کیا ہے۔ مثلاً۔

میں ندامت سوختہ در گھو، تو پریدہ رنگ و میدہ بو  
میں حکایت فہم آرزو، تو حدیث قائم دلبری

حلقہ بستہ سہر تربت من نوحہ گراں دلبراں، زہرہ و شاں، گل بڑاں، سیمبرال

مرا عیش غم، مرا شہد سہم، مری بود ہم نفس عدم  
ترا دل حرم، گرو عجم، ترا دی حسد یہاں کا فری

کلام اقبال کی موسیقی بلند و بلند ہے۔ ان کے یہاں ترنم کی دھیمی دھیمی کیفیتیں کم اور اونچے سر زیادہ ہیں۔ در اصل نرم سُرور کی موسیقی خواب آور ہوتی ہے اور طبیعت میں آنکھلاں و آنسو دگی پیدا کرتی ہے اور اقبال کا مسلک یہ ہے کہ۔

شاعر کی نوا ہو کہ معنی کا نفس ہو جس سے چمن افسردہ ہو وہ باد بکریا

ۛ

اگر نوا میں ہے پوشیدہ موت کا پیغام حرام میری نگاہوں میں ناک و چنگ ریاب  
اور ہندوستانی موسیقی کا بیشتر حصہ ہی نہیں کا ہے۔ علامت کے دوران اقبال کی طبیعت  
پر اضمحلال طاری تھا۔ کسی نے موسیقی سے لطف اندوز ہونے کی صلاح دی۔ انھوں نے  
جواب دیا کہ ہندوستانی موسیقی الم اٹھیز ہے۔ اس سے طبیعت میں شگفتگی پیدا نہیں  
ہو سکتی۔ انھوں نے ایک تقریر میں کہا تھا کہ ہندو قوم کو اس کے فن موسیقی نے سرد بنایا۔  
اس لیے وہ دھیمی، سبک رفتار اور نرم سروں کی موسیقی سے بالعموم گریزاں رہا۔

غالب اسی انداز فکر نے انھیں جمال سے یہ جلال کی طاقت متوجہ کیا، لفظ، آواز، بزم انتخاب کا  
معاملہ ہو، پس منظر کے طور پر قدرت کے کسی منظر کی پیش کش مقصود، تو یہ ہندو دور کے لیے سوشلسٹ  
کی تلاش ہو، ان کی نظر انتخاب ہمیشہ شان و شکوہ، ور غفلت و غفلت پر مرکوز رہی ہے۔

اقبال کو ساری زندگی اپنی اپنی مہر پر اصرار رہا۔ اور اس کی زندگی میں پیغام  
نور سے زیادہ پر اثر رہا۔ اس خواہش کی تکمیل ہی صورت میں ممکن تھی کہ حسن کا رنگ  
نولی حیرت انگیز رنگ سے پائے۔ وہ خون جگر صرف کر کے فنی تکیوں کی اس منزل تک پہنچ جہاں غم  
فنی کی مجلس ہر آہنگی سے عباد شاعری وجود میں آتی ہے۔ یہ ایک وسیع احترام کے الفاظ ہیں  
اقبال کے یہاں شخصیت مفکر ہیں پیغام ملت ہے میں اس پیغام کو شعر کا جامہ پہنانے میں وہ خود  
اپنے فلسفے اور پیغام سے ماورا ہو جاتے ہیں اور ان کی شاعری آفاقی صداقت کا اظہار بن جاتی ہے،  
اس مختصر مضمون میں اقبال کی شاعری کے فنی پہلوؤں کی طرف صرف اشارہ کرنے کی  
گنجائش تھی۔ تاہم اتنا تو واضح ہو گیا ہو گا کہ ایک ماہر فن کار کی طرح شعر میں تاثیر پیدا کرنے  
کی کسی تدبیر کو وہ ہاتھ سے جانے نہیں دیتے اس لیے ان کے فلسفہ و پیغام کی اہمیت سے  
انکار ممکن ہو تو ہو لیکن ان کی شاعرانہ عظمت سے انکار ممکن نہیں۔



آپ ہمارے کتابی سلسلے کا حصہ بن سکتے  
ہیں مزید اس طرح کی شاندار،  
مفید اور نایاب کتب کے حصول کے لئے  
ہمارے ویس ایپ گروپ کو جوائن کریں

ایڈمن پیمنٹل

عبداللہ عتیق : 03478848884

سدرہ طاہر : 03340120123

حسین سیالوی : 03056406067

## فیض

فیض ہمارے عہد کے سب سے بڑے شاعر ہیں۔ ان کی شہرت صرف ہندوستان اور  
پاکستان تک ہی محدود نہیں بلکہ ان کا کلام ترجم کے ذریعے بہت سے ملکوں تک پہنچا۔ مقبول  
ہوا ہے۔ شہرت و ناموری کی اس منزل تک پہنچنے کے لیے انھیں ایک طویل سفر طے کرنا پڑا۔  
فیض زمانہ طالب علمی سے ہی شعر کہنے لگے تھے اور ان کا کلام کالج میگزین میں شائع ہوتا تھا۔  
جب انھوں نے پنا پہل مجموعہ مرتب کیا تو اس زمانے کے منتخب کلام نے اس میں جگہ پائی۔  
۱۹۳۲ء کے راوی میں ان کی مندرجہ ذیل نظم شائع ہوئی تھی :

طرب زار تخیل، شوق رنگیں کار کی دنیا  
مرے افکار کی جنت مرے اشعار کی دنیا  
شب مہتاب کی سحر آفریں مد ہوش موسیقی  
تھاری دس نشیں آواز میں آرام کرتی ہے  
بہار آغوش میں لہکی ہوئی رنگینیاں لے کر  
تھمارے خندہ گل ریز کو بدنام کرتی ہے

تھاری عنبریں زلفوں میں لاکھوں نکتے آوارہ  
تھاری ہر نظر سے سیکڑوں مسافر تھپکتے ہیں  
تھارا دل حسین جذبوں سے یوں آباد ہے گویا  
شفق زار جوانی میں فرشتے نقش کرتے ہیں  
جہان آرزو پر سبہ رخی درگھی نہیں جاتی

زمانہ طالب علمی کا جو کلام منسوخ ہونے سے بچ رہا وہ نقش فریادی میں حصہ اول  
کے طور پر شامل ہے۔ مجموعے کا آغاز ان اشعار سے ہوتا ہے :

رات یوں دل میں تری کھولی ہوئی یاد آئی  
جیسے دیرانے میں چپکے سے بہار آجائے  
جیسے صحراؤں میں بولے سے چلے باد نسیم  
جیسے بیمار کو بے وجہ قرار آ جائے

راوی میں شائع شدہ ہر دور و نقش فریادی حصہ اول کے مطالعے سے یہ

بات واضح ہو جاتی ہے کہ فیض اس وقت بھی شاعری کے فنی تقاضوں سے پوری طرح باخبر تھے  
اور ان کا پورا لحاظ رکھتے تھے۔ ایک طالب علم کی فنی پختگی نے بجا طور پر راوی کے مدیر کو  
چونکایا اور ایک خوش گو شاعر کی آمد سے نگاہ گردیا تھا۔ فیض کے اس ابتدائی کلام سے  
اندازہ ہوتا ہے کہ انھوں نے خواب و آئینہ، تشبیہات و استعارات کے استعمال اور  
زیادہ تر اشیاء و سلیقہ انھیں شروع ہی سے تھا۔ انھوں نے نسوانی آہنگ پر الجھ کر خاص ان  
کی اندر جتنی باتوں کی نیت جس فن کارانہ تنقیدی شعور جتنا چلتا ہو گا وہ دوسروں سے  
اتنا ہی بہتر ہو گا۔ فیض کو قدرت نے اس نعمت سے بھی نوازا تھا۔ یہ تنقیدی شعور ہی تھا  
جس نے انھیں مجبور کر دیا کہ طالب علمی کے زمانے کا بیشتر کلام قلم زد کر دیا جائے جیسا کہ  
انھوں نے نقش فریادی کے دیباچے میں لکھا ہے ان کا شعری سرمایہ اتنا مختصر ہوتا تو

ملکن ہے وہ اور بہت سے شعروں پر خطِ غنیہ کھینچ دیتے۔

نقشِ زیادہی کے پہلے حصے میں ۱۹۲۸ء سے ۱۹۳۵ء تک کا کلام شامل ہے۔ اس میں تقریباً بیس نظمیں، چند غزلیں اور دو ایک غزل نما نظمیں ہیں۔ ان میں سے جو نظمیں آج بھی زندہ ہیں اور قافی کی توجہ کو جذب کر لینے کی صلاحیت رکھتی ہیں ان کے عنوانات یہاں۔۔۔ سرودِ شبانہ، آخری خط، انتظار اور یاس۔ فیض کی شاعری کا دائرہ ابھی وسیع نہیں ہوا تھا۔ ان کی نظم، مومنوٹ سخن سے پتہ چلتا ہے کہ۔۔۔

حسین دہ آرائی کا دھج

کسی کی خوابیدہ سی آنکھیں۔۔۔ کاجل کی لہیر

دنگ رخسار پر غارے کا ہلکا سا غبار

صندلی بائٹہ پر حنا کی دھندلی سی تحریر

۔۔۔۔۔ فیض کے اشعار و افکار کی دنیا بس یہی ہے

اس کے فوراً بعد اردو ادب کی تاریخ میں ایک نئے عہد کا آغاز ہوتا ہے۔ ترقی پسند

تحریک ملک میں ہر طرف جنگ کی آگ کی ہرز پھیل جاتی ہے اور ہمارے بیشتر شاعر اور

ادیب اس تحریک سے وابستہ ہو جاتے ہیں۔ یہ ہمارے ادب کا ایک نیا اور اہم موڑ ہے۔

جیسا کہ ہر انقلاب میں ہوتا آیا ہے اس تحریک کے علم برداروں کے ہاتھ سے بھی ضبط کا

دامن چھوٹ گیا، اور اعتدال و توازن باقی نہیں رہا۔ حالانکہ مارکسزم اور اشتراکیت کے بانی و

حامی ادب میں جمالیاتی اقدار کی اہمیت کو تسلیم کرتے تھے اور انھیں نظر انداز کرتے والے

فن کاروں کو ناپسندیدگی کی نظر سے دیکھتے تھے لیکن تحریک کے مبلغین اخراط و تفریط سے محفوظ

نہ رہ سکے۔ ہمارے اکثر شاعروں نے جوشِ تبلیغ میں اپنی شاعری کو محض پروپیگنڈا اور نعرہ بازی

بنا کے رکھ دیا۔ تاہم تحریک کا اثر ایسا ہمہ گیر تھا کہ اس کے پرچم تلے پناہ لیے بغیر چارہ نہ تھا کہتے

ادیب و شاعر تھے جو دل سے اشتراکیت کے قائل نہ ہونے کے باوجود اس تحریک کی ہموائی پر

بجور ہو گئے۔

فیض کا معاملہ مختلف تھا۔ اپنی شعری کائنات کی تسلی کا انھیں احساس تھا۔ نقش فریادی کے پہلے حصے میں جو کلام شامل ہے اس کا محرب خود فیض نے الفاظ میں ”وہی اہ حادثہ ہے جو اکثر نوجوان دلوں پر گزر جایا کرتا ہے اور جیسا کہ انھوں نے ایک اور جگہ لکھا ہے۔“ نوجوانی کے تجربات کی جڑیں بہت کھری نہیں ہوتیں۔ لہذا جب یہ حادثہ گزرے کچھ دیر ہو گئی تو دل کے زخم مندمل ہو گئے اور وہ محرب باقی نہ رہا جو شعر کہنے پر آمادہ کرتا تھا۔ فیض نقش فریادی کے ”یا چہ“ میں لکھتے ہیں۔ ”آج سے کچھ برس پہلے ایک عین جذبے کے زیر اثر اشعار خود بخود وارد ہوتے تھے لیکن اب مضامین کے لیے جستجو کرنا پڑتا ہے۔“ اگر محرکات میں کمی واقع ہو جائے یا ان کے انہار کے لیے کوئی سہل راستہ پیش نظر نہ ہو تو یا تجربات کو مستح کرنا پڑتا ہے یا طریق انہار کو۔ ذوق اور مصیبت کا تقاضا یہی ہے کہ ایسی صورت حال پیدا ہونے سے پہلے شاعر کو جو کچھ لہنا ہو کہہ چلے۔ اہل محفل کا شکر یہ ادارے اور شخصیت چاہت ہے۔ چنانچہ کچھ عرصہ خاموشی رہی، اوسین محرب کے ختم ہو جانے کے بعد شاعر کے پاس کہنے کو کچھ رہ نہیں گیا تھا۔ یہاں سے فیض کی زندگی میں مایوسی، درد، گرفتاری کا دور شروع ہوتا ہے۔ دل کی دنیا سے باہر آنے کے بعد انھیں گرد و چسپانی دنیا نو دیکھنے کا موقع ملا۔ کالج کے دفقا جو آگے تعلیم جاری نہ رکھ سکتے تھے ملازمت کے لیے سرگرداں نظر آئے۔ ملک میں ہر طرف غریبی، بیماری، بے روزگاری کا دور دورہ دکھائی دیا۔ اور کچھ ایسا محسوس ہوا کہ حالات کبھی سازگار نہ ہوں گے۔ شاعر کے یہ احساسات ایک مختصر سی نظم ”بیس“ میں ڈھل گئے ہیں اور اسی پر ان کی شعری زندگی کے پہلے دور کا اختتام ہوتا ہے۔

دیکھیے — ربط دل کے تار ٹوٹ گئے

ہیں زمین بوس راحتوں کے محل



مٹ گئے قصہ ہائے فکر و عمل  
 بزم ہستی کے جام پھوٹ گئے  
 پھن گیا کیفیت کوثر و تسنیم  
 بجھ گئی شمع آرزوئے جمیل

زحمت گریہ و بکا بے سود  
 شکوہ، سخت تار سا بے سود  
 ہو چکا ختم رحمتوں کا نزول  
 بند ہے مدتوں سے باب قبول

بے نیاز دعا ہے رب کریم

ایسے میں ترقی پسند تحریک کا آغاز ہوا۔ شاعر کو ایک نیا محرک میسر آیا اور اسے  
 محسوس ہوا کہ ظلم، زیادتی اور نا انصافی کے خلاف آواز بلند کرنی اس کی ذمہ داری ہے۔ وہ  
 نوجوان شاعر جس کا موضوع سخن حسن دل آرا کے سوا کچھ اور نہ تھا اس طرف لے سوالات  
 سے دوچار ہوتا ہے۔

آج تک سرفہرہ سیر صدیوں کے سایے کے تلے  
 آدم و حوا کی اولاد سپہ کیا گزری ہے؟  
 موت اور زلیست کی روزانہ صفت آرائی میں  
 ہم یہ کیا گزرے گی، اجداد پہ کیا گزری ہے؟

ان دیکھتے ہوئے شہروں کی فراواں مخلوق  
 کیوں فقط مرنے کی حسرت میں جیا کرتی ہے؟  
 یہ ہمیں کھیت، پھٹا پڑتا ہے جو بن جن کا  
 کس لیے ان میں فقط بھوک کا کرتی ہے

یہ سوال شاعر کے ذہن میں آتے ہیں اور زبان سے ادا بھی ہوتے ہیں مگر یہ اس کی طبیعت کا تقاضا نہیں معلوم ہوتے۔ عہدِ جوانی کے تجربے ابھی تک اس کا پیچھا کرتے ہیں اور وہ اس نظر کا اختتام یوں کرتا ہے۔

یہ بھی ہیں ایسے کئی اور بھی مضمون ہوں گے  
لیکن اس شوق کے آہستہ سے کھلتے ہوئے ہونٹ  
ہائے اس جسم کے کجخت دل آویز خطوط !  
آپ ہی کہیے، کہیں ایسے بھی افسوں ہوں گے

ظاہر ہے ترقی پسند فیض کی طبیعت کے اس الجھاؤ اور اس ذہنی کش مکش کو نہیں سراہ سکتے تھے۔ وہ تحریک کی واشگاف حمایت کا مطالبہ کرتے تھے۔ اور یہ بات فیض کے رنگِ طبیعت کے خلاف تھی۔ آدابِ فن کو نظر انداز کرنا کسی طرح انھیں گوارا نہ تھا۔ جہاں جہاں انھوں نے طبیعت پر جبر کر کے واضح خطیبانہ انداز اختیار کیا ہے وہیں وہ اپنے مخصوص انداز سے دور ہو گئے ہیں اور اس طرح کے اشعار کا پیوند ان کی شاعری میں دور سے نظر آ جاتا ہے۔ شیشوں کا مسیحا، رقیب سے، مرے ہدم مرے دوست کو مثالوں کے طور پر پیش کیا جاسکتا ہے۔ سہرِ مقتل، بول، ... چند روز اور مری جاں چند روز اور سیاسی لیڈر کے نام، ہم جو تاریک راہوں میں مارے گئے، ایرانی طلباء کے نام، کا شمار ان نفلوں میں ہے جو انھوں نے تقاضائے وقت سے مجبور ہو کر اور اپنے مخصوص ایمانی انداز سے ہٹ کر لکھیں۔ اور جن میں وہ فنی تقاضوں کو پوری طرح نبھا نہیں سکے۔ ان نفلوں میں جو افکا، پیش کیے گئے ہیں وہ شاعر کے جذبہ و احساس کا حصہ نہیں بن پائے ہیں لیکن ایسی نظمیں بھی کہ نہیں ہیں جو اس عیب سے مبرا ہیں۔ تنہائی، ہر لوگ، صبحِ آزادی اور درپچہ کا شمار ایسی ہی نفلوں میں ہے۔

ہر بڑی شاعری کی طرح فیض کی شاعری بھی اصلاً برہنہ حوتِ تکلف کا اعجاز ہے۔

تحریک کے اصرار پر وہ برہنہ حوت گفتن کی طرف آئے تو ان کا کلام تعبیرات کی لطافت اور اس انداز بیان سے محروم ہو گیا جو انہی کے ساتھ مخصوص ہے۔ ایسی نظموں میں دھیسے پن کی جگہ پر شور خطابت نے لے لی ہے اور نغمگی کی جگہ کرجنگی نے کلام کو بے اثر بنا دیا ہے۔ واقعہ اسیری کے بعد سے ان کی شہرت و مقبولیت میں انصاف ہونا شروع ہوا۔ اور رفتہ رفتہ وہ اس مقام اور مرتبہ تک پہنچ گئے کہ انھیں شہرت کی پروا و اندر ہی اور ان کی زبان سے نکلا ہوا ایک ایک لفظ توجہ کا مرکز بن گیا۔ ان پر کلمہ حقینی کرنے والے ان کا رنگ سخن اختیار کرنے لگے۔ اس کے بعد انھوں نے اپنے افکار و احساسات کو اپنے انداز سے پیش کیا اور یہی فیض کا اصل کا زمانہ ہے جس کی تفصیل آگے آتی ہے۔

فیض کا ابتدائی کلام صرف ایک محور۔ عشق۔ کے گرد گردش کرتا ہے۔ بعض علمائے شرق و غربہ کے نزدیک موضوع کی وسعت و اہمیت کا شعر کی عظمت سے کوئی تعلق نہیں۔ اس رائے سے اتفاق دشوار ہے۔ اعلیٰ درجے کی شاعری اسی وقت وجود میں آتی ہے جب اس میں پیش کیے جانے والا تجربہ اہم اور پیش کش کا انداز دل نشیں ہو۔ نیز موضوع، اسلوب گھل مل کر وحدت کی شکل اختیار کر گئے ہوں۔ فیض کا ابتدائی کلام دل نشیں انداز کا حامل ہونے کے باوجود ایک خاص موضوع تک محدود ہونے کے سبب عظمت سے محروم رہتا ہے۔ ترقی پسند تحریک کے زیر اثر ان کی شاعری وسعت سے ہم کنار ہوتی ہے اور وہ محنت کشوں کی حمایت پر غلبہ ہو جاتے ہیں۔ یوں کوچہ و دلدار سے فراز دار تک کا سفر طے ہوتا ہے مگر ایک خامی اب بھی رہ جاتی ہے۔ زندگی میں ان دونوں منزلوں کے سوا اور بھی بہت سے مقامات ہیں جو فیض کی شاعری میں نظر انداز ہو جاتے ہیں۔ شاعری کا کینوس جتنا وسیع ہو شاعر کی عظمت میں اتنا ہی اضافہ ہوتا ہے لیکن عالمی ادب میں ایسی مثالیں بھی موجود ہیں کہ محدود دائرے میں شاعر نے اپنے کماں کا مظاہرہ کیا اور زندہ جاوید ہو گیا۔ فیض کا شمار ایسے ہی شاعروں میں ہے۔ انھوں نے آداب فن کا لحاظ

رکھا اور شعراے اردو کی پہلی صفت میں اپنی جگہ بنائی۔

کوئی شاعر ہمیشہ ایک شیخ پر نہیں رہ سکتا۔ ہر شاعر کے کلام کا ایک حصہ ضرور ایسا ہوتا ہے جسے نظر انداز کرنا پڑتا ہے۔ عرض کیا جا چکا ہے کہ فیض کی بعض نظمیں اور بعض نظموں کے کچھ حصے ایسے ہیں جو شاعری کے درجے سے گر کر شاعر کے نظریات کی تبلیغ بن کر رہ گئے اور یہ صرف اس لیے زندہ رہیں گے کہ ان کا خالق ایک ایسا شاعر ہے جس نے ہمارے شعری سرمایے میں بیش قیمت اضافے کیے۔ فیض اس راز سے واقف ہیں کہ ہنگامی شاعری دیر پا نہیں ہوتی۔ چنانچہ جب وہ کوئی ایسا تجربہ پیش کرنا چاہتے ہیں جس کا تعلق کسی مخصوص حادثے یا واقعے سے ہو تو اس میں بے تعلقی کی دفنا پیدا کر دیتے ہیں۔ جب شاعر اپنے تجربے کو آفاقی اور ہمہ گیر بنادیتا ہے تو وہ تجربہ زمان و مکان کی حدود کو پار کر جاتا ہے۔ نتیجہ یہ کہ ہر عہد اور ہر ملک کے رنگ اس تجربے میں شریک ہو کر اس سے لطف اندوز ہو سکتے ہیں۔ ان کے ملک میں جب آزادی کے ساتھ سوچنے پر پابندیاں لگیں۔ اظہار خیال جرم تھہر حکم عدویٰ کرنے والے پابزنجیر ہوئے اور خود فیض قید کر دیے گئے تو انہوں نے کہا۔

متاع لوح دستلم چھین گئی تو کیا غم ہے

کہ خون دل میں ڈبوئی ہیں انگلیاں میں نے

زباں پہ مہر لگی ہے تو کیا کہ رکھ دی ہے

ہر ایک حلقہ زنجیر میں زباں میں نے

جب کبھی اور جہاں کہیں آزادی خیال و اظہار خیال پر پہرے بٹھائے جائیں گے فیض کا یہ قطعہ یاد آئے گا۔ اگر وہ بھی بات نظام کا نام لے کر اور ظلم کی طرف عروج اشارہ کر کے کہتے تو ان کے عہد اور ان کے ملک کے باہر اس قطعے کا گزر ممکن نہ تھا۔ اس ابہام سے فیض نے اپنی شاعری میں بہت کام لیا ہے۔ اور اشاروں میں بہت کچھ کہہ دیا ہے۔ جب



ہم کسی شاعر کے مزاج سے واقف ہو جاتے ہیں تو اس کے اور ہمارے درمیان ایک خفیہ اشاراتی زبان کے ذریعے رابطہ قائم ہو جاتا ہے اور ہر جگہ سے اشارے کو بہت سے معنی پہنچا لیتے ہیں۔ اردو شاعری کا مزاج تو غزل کا پروردہ ہے اور اشارے کناہیے کی جتنی گنجائش (بلکہ ضرورت) غزل میں ہے اتنی شاید دنیا کی کسی اور صنعت سخن میں نہیں فیض نے اس سے فائدہ اٹھایا اور اشاروں میں بہت کچھ کہہ گئے۔ اس کا یہ نتیجہ بھی نکلا کہ ہم نے ان کے بعض شعروں کے وہ معنی سمجھ لیے جو ان کے ذہن میں بھی نہ تھے۔ علی گڑھ کی ایک محفل میں انھوں نے گلہ کیا تھا کہ یاروں نے ان کی عشقیہ شاعری کو بھی سیاسی شاعری بنا دیا۔ مگر قاری کو ایسا کرنے کا حق ہے بشرطیکہ اس کا قرینہ موجود ہو۔ انسان کا ذہن تو ایک عجیب طلسماتی کائنات ہے۔ اس سے باہر آنے والی شے کہتے جانے اور ان جانے تجربوں کا اثر قبول کر کے۔ کتنے ذخیروں سے فیضیاب ہوئے نکلی ہے یہ کسی کو نہیں معلوم۔ کبھی کبھی شاعر کو خود بھی پتہ نہیں ہوتا کہ جو کچھ وہ کہہ رہا ہے اس میں کتنے پیچیدہ اور فراخوش شدہ تجربات شامل ہیں۔ فیض کے بہت سے اشعار ہیں جو عشق و محبت کی کسی واردات سے متعلق نظر آتے ہیں مگر دوسری نظر میں ان کی تہ سے نئے مفہام برآمد ہوتے دکھائی دیتے ہیں اور ان کی نئی تعبیریں ذہن میں آتی ہیں۔ اسے ان اشعار کا دوسرا بُعد dimension کہیے۔ شاعری میں علامتوں کا استعمال ناگزیر ہے۔ غزل کے شعر کا اختصار علامتوں کا سہارا لینے پر مجبور ہے لیکن فیض نے غزل اور نظم دونوں میں علامتوں کا استعمال کیا ہے۔ ان میں وہ علامتیں بھی شامل ہیں جو ان سے پہلے اردو شاعری میں استعمال ہوتی رہی ہیں اور وہ بھی جو انھوں نے خود وضع کی ہیں۔ جب کوئی شاعر نئی علامتیں وضع کرتا ہے تو اس کے کلام میں ابہام ضرور پیدا ہوتا ہے اور فیض کے یہاں بھی ہوا لیکن جیسا کہ ہوتا آیا ہے قارئین رستہ رستہ ان علامتوں کے معنی سے آگاہ ہوتے گئے اور آخر کار شاعر و قاری کے درمیان ایک مکمل رابطہ قائم

ہو گیا اور اب چند مثالیں۔

وہ بات سائے فسانے میں جس کا ذکر نہ تھا  
نہ گل خیلے ہو نہ ان سے ملے نہ پی ہے  
ہوئی ہے حضرت ناصح سے گفتگو جس شب  
چمن پہ غارت بکلیچیں سے جانے کیا گزری

وہ بات ان کو بہت ناگوار گزری ہے  
تیب رنگ میں اب سے بہار گزری ہے  
وہ شب سے در سے کوئے یار گزری ہے  
نفس سے آج صبا بے قرار گزری ہے

پاپوش کی کیا فکر ہے۔ دستار سنبھالو

شار کھار ہوئی جاتی ہے۔ دیکھو تو سہی  
پھر درد دل پہ کوئی تیا ہے وہ رد دستک

یہ جو فکر ہے بے شکر ہمارا ہے کون؟  
جانیے پھر دل ہستو کا صہنگار ہے کون؟

ہمیں نے روک لیا پختہ جنوں درد  
نہرے عشق کو دار و درسن پہنچ نہ سکے

ہمیں امیر یہ کوئے مست کیا کرتے  
تو لوٹ آئے ترسہ درد من کیا کرتے

ہم سہل طلب کون سے فراہ تھے لیکن

دست سیاد بھی عاجز ہے کف طعیں بھی

ان چند مثالوں سے اندازہ ہو گا کہ رمز و ایما سے فارغے کر اور اپنے سفر و راہ  
اور نقشوں میں بے تعینی کی فضا پیدا کر کے فیض کس طرح اپنی آواز کو زمان و مکان سے  
بلند کر دیتے ہیں۔ اور علامتوں سے کس طرح ان کے کلام میں تہ داری پیدا ہو جاتی ہے۔  
اس سلسلے میں ان کی نظمیں دو عشق، شیشوں کا مسیحا کوئی نہیں، یاد ملاقات، دیکھ زندان

کی ایک شام خاص طور پر قابل ذکر ہیں۔

ایک انگریز نقاد کا کہنا ہے کہ جس طرح بہترین ڈراما شاعری کے قریب آ جاتا ہے اسی طرح بہترین شاعری بھی ڈرامے کے نزدیک آ جاتی ہے یعنی اس میں ڈرامائی عنصر کسی نہ کسی درجے میں ضرور پیدا ہو جاتا ہے۔ فیض نے اس تکنیک سے خوب کام لیا ہے۔ بے جان کرداروں کو زندگی دے کر وہ انہیں حسب ضرورت استعمال کرتے ہیں۔ اکثر جگہ ایسے مقامات آتے ہیں جب ہم کسی منظر یا کسی واقعے کا بیان نہیں سنتے، منظر میں جان پڑتے اور واقعے کو اپنی آنکھوں کے سامنے پیش آتے دیکھتے ہیں۔ مثلاً —

رات باقی تھی ابھی جب سر بالیں آکر  
چاند نے مجھ سے کہا: جاگ سحر آئی ہے  
جاگ اس شب جو ہے خواب ترا حصہ تھی  
جام کے لب سے تہ جام اتر آئی ہے  
عکس جاناں کو: دارا لورک اٹھی میری نظر  
شب کے ٹھہرے ہوئے پانی کی سیہ چادر پر  
جا بجا رقص میں آنے لگے چاندی کے ہنور  
چاند کے ہاتھ سے تاروں کے کنول گر کر  
ڈوبتے تیرتے مچھلتے رہے، کھلتے رہے۔

سوز ہی ہے گھٹنے درختوں پر  
چاندنی کی تھمکی ہوئی آواز  
کہکشاں، نیمہ وا نگاہوں سے  
کہہ رہی ہے حدیث شوق و نیاز

سازِ دل کے خموش تاروں سے

تھن رہا ہے خمیرِ کیفیت آگین

آرزو خواب تیرا ردے حسین

یا "گڑی ہیں کتنی صلیبیں مرے در تپچے میں" "درد آئے گا دبے پاؤں .... اور نہ جانے کتنی جگہ اس کی عمدہ مثالیں مل جائیں گی۔

کلامِ فیض کی ایک اور خصوصیت۔ وہ اپنے جذبات و احساسات کو پیش کرنے کے لیے معروضی تلاموزوں (Objective Correlatives) کی مدد لیتے ہیں یعنی ایسی بیرونی اشیا اور خارجی واقعات تلاش کرتے ہیں جن کے ذریعے قاری کے ذہن میں وہی جذبات و احساسات پیدا ہو جائیں جو پیش کش کے وقت شاعر کے ذہن میں موجزن تھے۔ ان کی نظم تنہائی - کو لیجیے تو متعدد بھری پیکر جیسے ڈھلتی ہوئی رات، بجھتے ہوئے چراغ، ٹٹماتے ہوئے ستارے، اُلتے ہوئے پیانے، بند دروازے، سنسائے گزر، شاعر کی کر بناک تنہائی اور بالآخر مایوسی کا نقشہ کھینچ دیتے ہیں اور ہم شاعر کے تجربے میں شریک ہو جاتے ہیں۔

بکھر کوئی آیا دل زار ! نہیں کوئی نہیں

ماہر ہو گا، کہیں اور چلا جائے گا

ڈھل چکی رات، بکھرنے لگا تاروں کا غبار

لڑکھڑانے لگے ایوانوں میں خوابیدہ چراغ

سو گئی راستہ تک تک کے ہر اک براہ گزار

اجنبی خاک نے دھندلا دیے قدموں کے سراغ

گل کرو شمعیں، بڑھا دوئے مینا وایا غ

اپنے بے خواب کواڑوں کو مقفل کر دو

اب یہاں کوئی نہیں کوئی نہیں آئے گا



فیض نے ایک مضمون میں لکھا ہے کہ شاعری کا پہلا کام جمالیاتی فرحت بہم پہنچانا ہے۔ جس زمانے میں انھوں نے شاعری کی اور جن حالات سے انھیں گزرنا پڑا ان میں اکثر ایسے موقعے آئے جب ان پر نظریہ و خیال کی ترکیب کی خواہش نے غلبہ پایا مگر ایسے موقعوں پر بالعموم ان کی فنی بصیرت نے مدد کی اور زیادہ تر ایسا ہوا کہ وہ اس دشوار منزل سے بخیر و خوبی گزر گئے۔ یہ حقیقت کبھی ان کی نظروں سے اوجھل نہیں ہوئی کہ بلا واسطہ اور براہ راست شاعری میں وہ رعنائی و دلکشی باقی نہیں رہتی جو بالواسطہ (oblique) شاعری کا حصہ ہے اور اسی لیے وہ عام طور پر اثر آفرینی سے بھی محروم ہوتی ہے۔ کچھ نظموں اور بعض نظموں کے کچھ بندوں کو چھوڑ کر انھوں نے ایہام اور رمز و کنایے کا انداز اختیار کیا۔ کہیں کہیں ایسا تو ضرور ہوتا ہے کہ کوئی جذبہ پوری طرح قاری کی گرفت میں نہ آ سکے (اور یہ عیب نہیں خوبی ہے۔ شعر کا صاف صاف سمجھ میں آ جانا بعض ناقدین کے نزدیک ضروری بھی نہیں) مگر ایسا کبھی نہیں ہوتا کہ شعری نظم پھیلی بن جائے۔

فیض نے اساتذہ کے کلام کا بہت توجہ سے مطالعہ کیا اور غالب و اقبال کے علاوہ سیر کا اثر بھی قبول کیا مگر اپنی انفرادیت کو مجروح کیے بغیر۔ اس لیے وہ صاف پہچانے جاتے ہیں اور ان کا انداز بیان بالکل منفرد ہے۔ خواہ کوئی صورت ہو وہ بیان کی لطافت اور اسلوب کی نزاکت کو قربان کرنے پر آمادہ نہیں ہوتے۔ فیض نے ایک تقریر میں کہا تھا کہ زبان کا شاعرانہ استعمال یہ ہے کہ وہ عوامی زبان سے یکسر مختلف نہ ہو لیکن قدرے بلند ضرور ہو۔ اس کی پابندی کرتے ہوئے بہترین شاعری صرف اس صورت میں ممکن ہے کہ لفظ استعارہ اور استعارہ علامت بن جائے۔ فیض کے کلام میں یہ عمل تقریباً ہر صفحے پر نظر آتا ہے۔ ان کے کلیات میں متعدد نظمیں ہیں جن کے ہر مصرعے کے دامن میں ایک پیکر موجود ہے۔ اور ان سب سے مل کر ایک ایسا میٹرن بنتا ہے جو ایک مکمل اکائی ہے اور سارے پیکر اس میں ضم ہو گئے ہیں۔

موسیقیت شاعری کا سب سے اہم عنصر ہے۔ موسیقیت ہی وہ فن ہے جس میں مواد اور اسلوب کی دوئی ختم ہو جاتی ہے۔ یہ خوبی موسیقی کے بعد شاعری ہی میں پیدا ہو سکتی ہے۔ فیض شاعری کے اس امکان سے واقف ہیں۔ ان کے کلام میں متعدد نظمیں ہیں جو موزون و اسلوب کی ہم آہنگی سے ایک مکمل اکائی کی حیثیت اختیار کر گئی ہیں۔

نغمگی و موسیقیت کلام فیض کی سب سے اہم پہچان اور اس کا سب سے بڑا وصف ہے۔ فیض مترنم نغموں کا انتخاب کرتے ہیں اور انھیں اس طرز ترتیب دیتے ہیں جس سے ایک خاص مدغم سی لہ پیدا ہو جائے۔ وہ وزن کی اہمیت کے قائل ہیں۔ ان کی جن نظموں کے مصرعے چھوٹے بڑے ہیں ان میں ایک ہی رکن کی تکرار کا اہتمام کیا گیا ہے۔ مصرعوں میں ارکان کی تعداد البتہ کم و بیش ہو جاتی ہے۔ اپنی شاعری کی طائیفی روایت کو فیض نے جذب کیا ہے لیکن اس سے ان کی مثالیں بھی تالیف کی جاسکتی ہیں۔ عام طور پر انھوں نے موسیقی اور ان کو اپنا یا ملین تجربے کی ایک دو مثالیں بھی مل جائیں گی مثلاً اے روشنیوں کے شہر میں انھوں نے ہندی کے ایک وزن امرسی چھند : بحوالہ پر دھیسر جشتی کا تجربہ کیا ہے جو ہماری شاعری کے مروجہ اوزان سے زیادہ مغائرت نہیں رکھتا۔

قوافی کے استعمال نے بھی ان کی شاعری میں نغمگی و موسیقیت پیدا کی ہے۔ یکسانیت سے بچنے کے لیے وہ قافیے کو کبھی کبھی آخر کے بجائے مصرعے کے درمیان میں لاتے ہیں مگر اندازہ ہوتا ہے کہ ہر نظم میں قوافی کا نظام سوچا سمجھا اور بہت غور و فکر کے بعد طے کیا گیا ہے اور نظم کی ہئیت کا ایک ناگزیر حصہ معلوم ہوتا ہے۔ اس بارے میں پر دھیسر عنوان جشتی لکھتے ہیں :-

ان کی نظمیں خارجی طور پر تین خصوصیات کی حامل ہیں۔ ایک یہ کہ ہر نظم اردو عروض کے مسئلہ اور مروجہ اوزان کی پابند ہے یعنی وہ مساوی الوزن مصرعوں پر مشتمل ہے۔

دوسرے یہ کہ ہر نظم میں قوافی کا التزام ہے اگرچہ یہ التزام خالص روایتی انداز کا نہیں ہے مگر قوافی کی بہتات اور ان کے آہنگ سے صوتی فضا کی تشکیل سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ فیض قافیہ کو عزیز رکھتے ہیں اور اس کے امکانات کا پتہ لگاتے ہیں۔

ناقدین نے کلام فیض کے نقائص کی طرف بھی اشارہ کیا ہے۔ شکایت کی گئی کہ ان کی شاعری کا کینوس محدود ہے۔ بیان پر انھیں مکمل قابو نہیں، کہیں لفظوں کی بھرمار ہے کہیں زبان کی غلطیاں ہیں لیکن اس سب کے باوجود وہ ہمارے عہد کے اردو شعرا میں سب سے قد آور ہیں۔ وہ ملٹن، شکسپیر، دانٹے، گوٹے، کبیر اور تلسی داس کے مد مقابل نہ سہی مگر اردو شاعری کی تاریخ میں میر، غالب اور اقبال کے بعد کسی کا نام لیا جاسکتا ہے تو وہ صرف فیض ہی ہیں۔

## کتابیات

- آزاد، ابوالکلام۔ غبارِ خاطر۔ نئی دہلی۔ سہ ماہیہ اکادمی، ۱۹۶۷ء
- آزاد، جگن ناتھ۔ ترمیمات اقبال کا تنقیدی جائزہ۔ بشمولہ اقبال کا فن مرتبہ پروفیسر نازنگ دہلی ۱۹۸۳ء
- آزاد، محمد حسین۔ آبِ حیات۔ لاہور، آزاد بک ڈپو، ۱۹۱۷ء
- ارسطو، شعریات۔ مترجمہ شمس الرحمن فاروقی۔ نئی دہلی، ترقی اردو بورڈ، ۱۹۷۸ء
- انضال حسین، قاضی۔ میر کی شعری لسانیات، ٹانڈہ، نشاط پریس ۱۹۸۳ء
- اقبال، شیخ محمد اقبال۔ اقبال نامہ، مرتبہ شیخ عطاء اللہ، لاہور شیخ محمد اشرف۔ ب ت
- اقبال، شیخ محمد اقبال۔ کلیات اقبال۔ علی گڑھ، مکتبہ الفاظ، ۱۹۸۲ء
- انصاری، اسلوب احمد۔ ادب اور تنقید۔ الزاآباد، سنگم پبلشرز، ۱۹۶۷ء
- انیس، میر بر علی۔ روح انیس؛ مرتبہ مسعود حسن رضوی۔ بکھنؤ، کتاب نگر، ۱۹۶۸ء
- انیس، میر بر علی۔ انیس کے مرثیے؛ مرتبہ صالحو عابد حسین، نئی دہلی، ترقی اردو بورڈ
- المیٹ، جارج المیٹ کے مضامین؛ مترجمہ جمیل جالبی، نئی دہلی، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، ۱۹۷۷ء
- شریاحسین، جمالیات شرق و غرب، علی گڑھ، ایجوکیشنل بک ہاؤس، ۱۹۸۳ء
- جمیل جالبی، ارسطو سے المیٹ تک، نئی دہلی، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، ۱۹۷۷ء
- جمیل جالبی، محمد تقی میر؛ نئی دہلی، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، ۱۹۸۳ء
- حالی، خواجہ الطاف حسین، مقدمہ شعر و شاعری؛ مرتبہ وحید قریشی؛ لاہور، مکتبہ جدید، ۱۹۵۳ء
- خورشید الاسلام، تنقیدیں؛ علی گڑھ، ایجوکیشنل بک ہاؤس، ۱۹۷۷ء
- خورشید الاسلام، غالب۔ تقلید اور اجتہاد؛ علی گڑھ، ایجوکیشنل بک ہاؤس، ۱۹۷۹ء



- رفعتی، مسعود حسن، انیمیات، مرتبہ صباح الدین عمر، لکھنؤ، اترپردیش اردو اکادمی ۱۹۷۶ء  
 ریاض الحسن، فلسفہ جمال، الہ آباد، ہندوستانی اکیڈمی، ۱۹۳۵ء  
 سرور، آلی احمد، نظر اور نظریے، نئی دہلی، مکتبہ جامعہ ۱۹۷۳ء  
 سلیم اختر، تنقیدی دبستان، نئی دہلی، اعجاز پبلشنگ ہاؤس ۱۹۸۲ء  
 سید حامد، نگار خانہ قصاں، دہلی، تاج کمپنی ۱۹۸۳ء  
 شارب ردو لوی، جدید اردو تنقید، اصول و نظریات، نئی دہلی، ترقی اردو بورڈ ۱۹۶۸ء  
 شبیبہ الحسن فونہروی، مدت میں گی یاد، باتیں ہماریاں (مثنوی، حدیث میر، مقبول احمد لاری)  
 شاستری، حبیب الرحمن، رس یعنی فلسفہ انبساط، علی گڑھ، مسلم یونیورسٹی پریس ۱۹۳۰ء  
 شبلی نعمانی، شعر العجم، جلد چہارم، اعظم گڑھ، دار المصنفین ۱۹۱۳ء  
 شکیل الرحمن، مرزا غالب اور ہندو متل جمالیات، سرینگر، معصوم پبلی کیشنز ۱۹۸۷ء  
 صدیقی، ظہیر احمد، ادب میں جمالیاتی اقدار، علی گڑھ، مکتبہ الفاظ ۱۹۷۹ء  
 عابد، عابد علی، اصول انتقاد ادبیات، لاہور، مجلس ترقی ادب ۱۹۶۶ء  
 عبادت بریلوی، اردو تنقید کا ارتقا (طبع ثانی) کراچی، انجمن ترقی اردو ۱۹۶۱ء  
 عبادت بریلوی، غزل کی جمالیات (مثنوی، منتخب ادب مرتبہ احتشام حسین و غلام ربانی تاباں)  
 عبدالرحمن، مراۃ الشعر، لکھنؤ، اترپردیش اردو اکادمی ۱۹۷۸ء  
 عبدالستار، قاضی، جمالیات اور ہندوستانی جمالیات، علی گڑھ، ادبی پبلشرز ۱۹۷۷ء  
 عبداللہ، سید، نقد میر، دہلی، جہانگیر بک ڈپو ب ت  
 عنوان چشتی، عروضی اور فنی مسائل، دہلی، اردو سماج ۱۹۸۵ء  
 عنوان چشتی، معنویت کی تلاش، مظفر نگر، رنگ محل پبلی کیشنز ۱۹۸۳ء  
 غالب، مرزا اسد اللہ خاں، دیوان غالب، علی گڑھ، مکتبہ الفاظ ۱۹۸۱ء  
 فاروقی، خواجہ احمد، ذوق و جہتجو، لکھنؤ، ادارہ فروغ اردو ۱۹۶۷ء

فاروقی، خواجہ احمد۔ میر۔ حیات اور شاعری۔ علی گڑھ، انجمن ترقی اردو ۱۹۵۴ء

فاروقی، شمس الرحمن۔ شعر۔ غیر شعر اور نشر۔ الہ آباد، شب خون کتاب گھر ۱۹۷۳ء

فاروقی، شمس الرحمن۔ لفظ و معنی۔ الہ آباد، شب خون کتاب گھر ۱۹۶۸ء

من اور شخصیت (فیض احمد فیض نمبر) بمبئی ۱۹۸۱ء

فیض، فیض احمد۔ کلام فیض۔ علی گڑھ، ایجوکیشنل بک ہاؤس ۱۹۸۲ء

قمر میس، تلاش و توازن۔ دہلی، ادارہ خرام ۱۹۶۸ء

کلیم الدین احمد، اردو شاعری پر ایک نظر۔ کراچی، اعوان پبلی کیشن ۱۹۶۶ء

لاری، مقبول احمد، مرتب۔ حدیث میر۔ لکھنؤ، آل انڈیا میرا کاڈمی ۱۹۶۷ء

بھٹوں گورکھپوری، احمد صدیق۔ تاریخ جمالیات۔ علی گڑھ، انجمن ترقی اردو ۱۹۵۹ء

محمد حسن، ادبی تنقید۔ لکھنؤ، ادارہ فروغ اردو ۱۹۵۴ء

محمد عقیل، سید۔ تنقید اور عصری آگہی۔ الہ آباد، تہذیب نو پبلی کیشنز ۱۹۷۶ء

ممتاز حسین، نئے تنقیدی گوشے۔ دہلی، آزاد کتاب گھر ۱۹۶۴ء

نارنگ، گوپی چند۔ مرتب۔ اسلوبیات میر۔ نئی دہلی، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس ۱۹۸۵ء

نارنگ، گوپی چند۔ مرتب۔ اقبال کا فن۔ نئی دہلی، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس ۱۹۸۳ء

نارنگ، گوپی چند۔ مرتب۔ ایس شناسی۔ نئی دہلی، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس ۱۹۸۱ء

ناصر، نصیر احمد۔ اقبال اور جمالیات۔ نئی دہلی، اعتقاد پبلشنگ ہاؤس ۱۹۷۸ء

ناصر، نصیر احمد۔ تاریخ جمالیات۔ جلد اول و دوم۔ لاہور، مجلس ترقی ادب ۱۹۶۲ء و ۱۹۶۳ء

نقوی، منظر عباس، نشر، نظم اور شعر۔ علی گڑھ، ایجوکیشنل بک ہاؤس ۱۹۸۲ء

یوسف حسین خاں۔ اردو غزل (طبع چہارم)۔ اعظم گڑھ، دارالمنصفین ۱۹۷۴ء

یوسف حسین خاں، غالب اور آہنگ غالب۔ نئی دہلی، غالب اکیڈمی ۱۹۶۸ء

یوسف حسین خاں، غالب اور اقبال کی متحرک جمالیات، نئی دہلی، غالب اکیڈمی ۱۹۷۹ء



## ہندی کتابیں :

مست : کاویہ پرکاش	آئندہ وردھن : دھونیہ لوک
نرملا جین : رس مدھانت اور سوندریہ شاستر	ابھینوگیت : دھونیہ لوک لوچن
نگیندر : رس مدھانت	بھرت : ناٹیہ شاستر
سوندریہ شاستر کی بھومیکا	رام چندر شکل : چنتاسنی
وامن : انکار سوتر	کمار دمل : سوندریہ شاستر کے متو

## انگریزی کتابیں :

Bernard Bosanquet : A History of Aesthetics

David Hume : Treatise of Human Nature.

Eva Shapor : Prelude to Aesthetics.

G. B. Mohan : The Response to Poetry.

Irwin Edman : The Philosophy of Schopenhauer.

John Hospers : Introductory Readings in Aesthetics.

K. C. Pandey : Comparative Aesthetics Part I & II.

Morris Weitz : Problems in Aesthetics.

Paul Valery : The Art of Poetry.

Rekha Thangai : Aesthetic Meaning.

Ruskin : Unto this last and Modern Painters.

Santayana : The Sense of Beauty.

S. K. Nandini : Studies in Modern Indian Aesthetics